



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

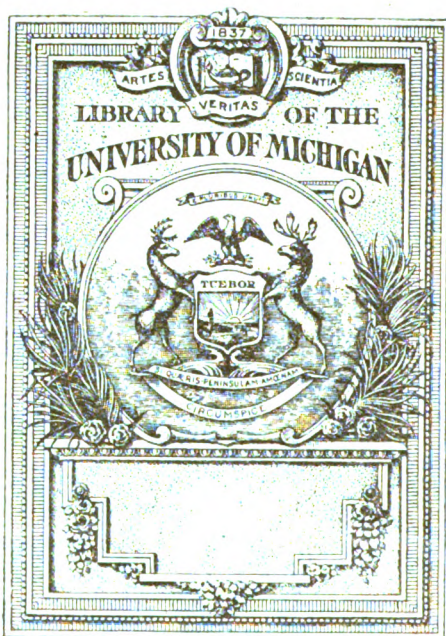
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

B

472374

DUPL



THE GIFT OF
Prof. A. G. Canfield



REVUE HEBDOMADAIRE
DES
COURS ET CONFÉRENCES

Huitième Année — Première Série

(Novembre 1899 — Mars 1900)

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Paraissant le jeudi de chaque semaine, pendant la durée des Cours et Conférences.
de Novembre à Juillet.

En une brochure de 48 pages de texte in-8° carré, sous couv. imprimée.

ABONNEMENT, un an

}	France : 20 fr., payables 10 francs
	comptant et le surplus par 5 francs les
	15 février et 15 mai 1900.
	Etranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

Après sept années d'un succès qui n'a fait que s'affirmer en France et à l'étranger, nous allons reprendre la publication de notre très estimée *Revue des Cours et Conférences* : — estimée, disons-nous, et cela se comprend aisément. D'abord elle est unique en son genre ; il n'existe point, à notre connaissance, de revue en Europe donnant un ensemble de cours aussi complet et aussi varié que celui que nous offrons, chaque année, à nos lecteurs. C'est avec le plus grand soin que nous choisissons, pour chaque faculté, lettres, philosophie, histoire, littérature étrangère, histoire du théâtre, les leçons les plus originales des maîtres éminents de nos Universités et les conférences les plus appréciées de nos orateurs parisiens. Nous n'hésitons même pas à passer la frontière et à recueillir dans les Universités des pays voisins ce qui peut y être dit et enseigné d'intéressant pour le public lettré auquel nous nous adressons.

De plus, la *Revue des Cours et Conférences* est à bon marché : il suffira, pour s'en convaincre, de réfléchir à ce que peuvent coûter, chaque semaine, la sténographie, la rédaction et l'impression de quarante-huit pages de texte, composées avec des caractères aussi serrés que ceux de la *Revue*. Sous ce rapport, comme sous tous les autres, nous ne craignons aucune concurrence : il est impossible de publier une pareille série de cours sérieusement rédigés, à un prix plus réduit. La plupart des professeurs, dont nous sténographions la parole, nous ont du reste réservé d'une façon exclusive ce privilège ; quelques-uns même, et non des moins éminents, ont poussé l'obligeance à notre égard jusqu'à nous prêter gracieusement leur bienveillant concours ; — toute reproduction analogue à la nôtre ne serait donc qu'une vulgaire contrefaçon, désapprouvée d'avance par les maîtres dont on aurait inévitablement travesti la pensée.

Enfin, la *Revue des Cours et Conférences* est indispensable : — indispensable à tous ceux qui s'occupent de littérature, de philosophie, d'histoire, par goût ou par profession. Elle est indispensable aux élèves des lycées et collèges, des écoles normales, des écoles primaires supérieures et des établissements libres, qui préparent un examen quelconque, et qui peuvent ainsi suivre l'enseignement de leurs futurs examinateurs. Elle est indispensable aux élèves des Facultés et aux professeurs des collèges qui, licenciés ou agrégés de demain, trouvent dans la *Revue*, avec les cours auxquels, trop souvent, ils ne peuvent assister, une série de sujets et de plans de devoirs et de leçons orales, les mettant au courant de tout ce qui se fait à la Faculté. Elle est indispensable aux professeurs des lycées qui cherchent des documents pour leurs thèses de doctorat ou qui désirent seulement rester en relations intellectuelles avec leurs anciens maîtres. Elle est indispensable enfin à tous les gens du monde, fonctionnaires, magistrats, officiers, artistes, qui trouvent, dans la lecture de la *Revue des Cours et Conférences*, un délassement à la fois sérieux et agréable, qui les distrait de leurs travaux quotidiens, tout en les initiant au mouvement littéraire de notre temps.

Comme par le passé, la *Revue des Cours et Conférences* donnera les conférences faites au théâtre national de l'Odéon, et dont le programme, qui vient de paraître, semble des plus attrayants. Nous continuerons et achèverons la publication des cours professés au Collège de France, à la Sorbonne et à l'École normale supérieure, par MM. Gaston Boissier, Ferdinand Brunetière, Maurice Croiset, Arthur Chuquet, Emile Boutroux, Gabriel Séailles, Emile Faguet, Gustave Larroumet, Alexandre Beljame, Charles Seignobos, Charles Dejob, etc., etc ; — ces noms suffisent, pensons-nous, pour rassurer nos abonnés. Chaque semaine, nous publierons des sujets de devoirs et de compositions, des plans de dissertations et de leçons pour les candidats aux divers examens, des articles bibliographiques, des programmes d'auteurs, des comptes rendus des soutenances de thèses, en un mot tout ce qui sera de nature à intéresser nos lecteurs.

HUITIÈME ANNÉE. — PREMIÈRE SÉRIE.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS

ET

CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

DIRECTEUR : N. FILOZ

LA REVUE PUBLIE CETTE ANNÉE :

LITTÉRATURE FRANÇAISE.	Cours de MM. Ferdinand Brunetière, Emile Faguet, Gustave Larroumet ; leçons de MM. Charles Dejob, Paul Morillot, Victor Giraud.
LITTÉRATURE LATINE. . .	Cours de M. Gaston Boissier ; leçons de M. Gustave Michaut.
LITTÉRATURE GRECQUE. . .	Cours de M. Maurice Croiset.
LITTÉRATURE ALLEMANDE. .	Leçons de M. Arthur Chuquet.
LITTÉRATURE ANGLAISE. . .	Cours de M. Alexandre Beljame.
PHILOSOPHIE.	Cours de M. Emile Boutroux ; leçons de M. Gabriel Séailles.
HISTOIRE	Cours de M. Charles Seignobos ; leçons de MM. Desdevises du Désert, Henri Hauser.
CONFÉRENCES DE L'ODÉON.	M ^{me} Jane Dieulafoy ; MM. Gustave Larroumet, N.-M. Bernardin, Hugues Leroux.
VARIÉTÉS. — SOUTENANCES DE THÈSES. — SUJETS DE DEVOIRS ET DE COMPOSITIONS. — PLANS DE DISSERTATIONS ET DE LEÇONS. — PROGRAMMES DES COURS PROFESSÉS DANS LES UNIVERSITÉS. — BIBLIOGRAPHIE. — LISTES D'AUTEURS. — PROGRAMMES D'EXAMENS. — RENSEIGNEMENTS DIVERS.	

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^o

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tout droit de reproduction réservé

24

JAN 8 1923

A. G. Confield

DEUXIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 1

23 NOVEMBRE 1899.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS

ET

CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

- A NOS LECTEURS.....
- HODAR DE LA MOTTE; — LE POÈTE LYRIQUE
- LA MORALE DE KANT. — LE SENTIMENT MORAL.
- LE THÉÂTRE DE RACINE. — « MITHRIDATE »..
- PRÉPARATION DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE..
- LE THÉÂTRE DE ROTROU. — « SAINT-GENEST »
(Conférence à l'Odéon).....
- SUJETS DE DEVOIRS ET DE LEÇONS.....
- OUVRAGES SIGNALÉS.

La Direction.
Emile Fagnet,
Professeur à l'Université de Paris.
Gabriel Séailles,
Professeur à l'Université de Paris.
Gustave Larroumet,
Membre de l'Institut.
Charles Seignobos,
Professeur à l'Université de Paris.
N.-M. Bernardin,
*Professeur de rhétorique au lycée
 Charlemagne*
 Université de Paris.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

13, RUE DE CLUNY, 13

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1899.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. G. N. — Comme les années précédentes, nous nous chargerons de faire corriger tous les devoirs que nos abonnés voudront bien nous adresser.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

Prof. A. G. Canfield
12-24-1924

QUITIÈME ANNÉE (1^{re} Série).

N° 1

23 NOVEMBRE 1899

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

A nos lecteurs

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que, son état de santé permettant, cette année, à M. Emile Boutroux de reprendre son cours en Sorbonne, nous publierons dans la *Revue* la série des leçons faites par l'éminent professeur sur l'*induction*. Nous profitons de cette occasion pour exprimer publiquement à M. Emile Boutroux notre très respectueuse et très vive reconnaissance pour la bienveillance qu'il nous a toujours témoignée et qu'il nous témoigne encore aujourd'hui, en nous permettant de prolonger ainsi l'écho de sa voix si écoutée et si érudite jusqu'au delà des mers, puisque nous avons des abonnés jusqu'en Australie.

Nous continuerons et achèverons la publication, commencée l'an passé, des cours de MM. Gaston Boissier, Emile Faguet, Gustave Larroumet, Maurice Croiset, Gabriel Séailles, Charles Seignobos, Charles Dejob, etc., etc., et, dès que les cours de cette année auront repris, nous nous empresserons de renseigner nos lecteurs sur nos intentions. Comme précédemment, nous publierons régulièrement les conférences de l'Oléon.

La Direction.

Houdar de La Motte ; le poète lyrique.

Cours (1) de M. ÉMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

Les théories littéraires de La Motte sont la partie la plus intéressante d'une étude sur cet auteur. Cependant, il a été, en son temps, un poète très apprécié, le plus illustre de sa génération avec Jean-Baptiste Rousseau. Voltaire lui-même, dans ses premières lettres, lui rend hommage. Il est donc nécessaire de parler de ses poésies. J'étudierai successivement en lui le poète lyrique, le traducteur de l'*Iliade*, le fabuliste et le poète mondain.

Avant tout, La Motte est un philosophe, dans le sens que le xviii^e siècle donne à ce mot, c'est-à-dire un écrivain qui part toujours d'une idée abstraite, aussi bien dans ses vers que dans sa prose. Il suit de là qu'il ne peut être poète lyrique à proprement parler ; ses prétendues odes seront des dissertations découpées en strophes. Pour plus de clarté, disons qu'il fait, sous forme d'odes, ce qu'avant lui on faisait et ce qu'on fera encore après lui sous forme de discours, d'épîtres et de satires. Tout d'abord, ce qui se présente à lui, c'est une idée générale, quelquefois ingénieuse ; mais il est incertain s'il en fera une préface ou un poème. C'est la preuve qu'il n'est pas poète, puisqu'il ne discerne pas les sujets qui doivent être mis en vers et ceux qu'il faut traiter en prose, ceux qui réclament la forme lyrique et ceux qui peuvent se contenter d'un rythme plus simple. Ses odes ont toutes l'air d'une épître de Boileau ou d'un *Discours sur l'Homme* de Voltaire ; et l'on se demande toujours : pourquoi donc ces strophes ? Et La Motte lui-même se demande : quelle utilité y a-t-il à écrire en vers ? Ce n'est pas une simple boutade ; il est assez convaincu, nous l'avons dit, de l'inanité de la versification. Ce manque de foi dans son art est assurément une marque qu'il n'est pas poète. Prenons pour exemple son ode *sur le désir d'immortaliser son nom*. Si ce désir n'est qu'une idée, et si l'auteur veut nous expliquer pourquoi nous avons la tentation de la gloire, c'est en prose qu'il doit écrire, ou bien dans le rythme familier de la *Musa pedestris*. Mais, si ce désir est une passion, une ardeur propre à l'auteur, la forme lyrique va s'imposer à lui d'elle-même, et nous atten-

(1) Voir la *Revue des Cours et Conférences*, 1898-99.

dans un poème ayant le souffle et le mouvement du fameux *Exegi monumentum* d'Horace. Or, le bon La Motte, dans cette pièce, est tout simplement un homme qui pense juste et qui veut mettre ses idées, telles quelles, sans rien de plus, dans le cadre de la strophe. Cela fait un genre condamnable ; encore faut-il, dans les genres que l'on condamne, savoir distinguer le bon qui s'y rencontre.

Oui, mortels, de ce que nous sommes,
 Nous voulons de nombreux témoins ;
 Et l'estime des autres hommes
 Est un de nos plus grands besoins.
 Nous ne saurions nous satisfaire
 D'un mérite trop solitaire :
 Nous cherchons un destin plus beau ;
 Sans cesse avides de paraître,
 Nous croyons agrandir notre être,
 En gagnant un témoin nouveau.

Voilà d'excellente prose, précise et nette, très arrêtée dans son tour. Le mouvement va-t-il venir ? On se le demande avec un peu d'inquiétude. Une expression dissonante est au début de la strophe suivante :

C'est peu ; cette superbe envie
 S'affranchit des lois du trépas ;
 Elle veut qu'avec notre vie
 Notre nom ne périsse pas.
 De nous-mêmes sauvons ce reste.
 Au fond du cœur le plus modeste,
 Ce désir n'est jamais vaincu ;
 Et nous voulons, malgré la Parque,
 Laisser une éternelle marque
 Que du moins nous avons vécu.

O toi trop tristement (*cacophonie*) solide,
 Philosophique vérité,
 Ne viens point nous montrer le vide
 D'une fausse immortalité.
 Plus cruel que salutaire,
 Ton funeste flambeau n'éclaire
 Que pour répandre un froid poison (*incohérence grossière*) ;
 Laisse-nous ce goût pour l'estime,
 Plus utile que la raison.

La raison n'a qu'un faible empire,
 Ses tristes autels sont déserts ;
 L'instinct qu'elle veut contredire
 Est le moteur de l'univers :
 Mieux qu'elle, il sait, du fond des âmes,
 Allumer d'héroïques flammes.

C'est à lui seul de nous régir.
 Elle n'arrache à ses captives.
 Que des réflexions oisives.
 L'instinct, plus puissant, fait agir !

C'est une dissertation très bien faite ; les mots d'excellente prose n'y manquent pas. A force de précision, et par la clarté répandue sur cette dernière strophe, et grâce à une chute très heureuse, La Motte atteint, semble-t-il, à une sorte de poésie. Il n'y faudrait qu'un peu d'éclat et de mouvement, pour que la pièce fût digne de Malherbe. Je passe aux dernières strophes.

Vous, hardis scrutateurs des choses,
 Peuple idolâtre du savoir,
 Qui voulez dans le sein des causes
 Tout approfondir et tout voir,
 La vérité vous le révèle.
 L'ardeur d'une gloire immortelle
 N'est qu'une aveugle impression ;
 Mais, pour agir avec courage,
 Elle-même elle vous engage
 De vous rendre à l'illusion.

Le sage, qui, par connaissance,
 Se livre à cet instinct flatteur,
 S'associe à la Providence,
 Suit le dessein du Créateur.
 Pour servir la race future,
 C'est l'aiguillon que la nature
 A mis en nous pour nous presser.
 Ne soyons pas plus prudents qu'elle,
 Et que notre raison rebelle
 Ne cherche plus à l'émuuser.

Voilà, non pas de l'éclat, mais pourtant quelques figures assez fortes, qui finissent par enfoncer l'idée jusqu'au sanctuaire de l'imagination. L'auteur parle quelque peu à cette faculté qui nous pousse à voir les choses, au lieu de les penser seulement.

Souverain arbitre du monde,
 Quelle est sa grandeur ! Je la vois
 Dans la simplicité féconde
 De tes invariables lois.
 Si du mouvement la loi sage
 De tous les corps soutient l'ouvrage,
 Dans l'ordre que tu me prescris,
 La société n'est durable
 Que par cet instinct aimable
 Dont tu sais mouvoir les esprits.

Remarquons ici à la fois sa distinction de pensée et son impuissance poétique. La Motte est capable d'avoir une idée qui, par elle-même, est poétique : l'ardeur de la gloire lui apparaît comme une force impénétrable et mystérieuse, qui remue le monde entier,

et qui est, pour les âmes, une sorte de loi de la gravitation universelle. Mais cette idée ne donne à notre poète qu'une strophe assez forte ; elle ne va pas jusqu'à lui suggérer les images éclatantes qu'elle comporterait.

Il en sera de même dans toutes ses odes. Prend-il pour sujet *l'Homme et sa Misère* ? Cette idée, rendue avec tant de puissance par Pascal, semble éminemment poétique. La Motte la développera en froid philosophe, donnant aux mots leur sens strict, uniquement soucieux de nous faire comprendre et pas du tout de nous faire frissonner. Cependant la pièce est intéressante à lire, comme le *Discours sur l'Homme* de Voltaire, car l'auteur est intelligent et manie bien sa langue :

Mon cœur d'une guerre fatale
Soutiendra-t-il toujours l'effort ?
Remplira-t-elle l'intervalle
De ma naissance et de ma mort ?
Pour trouver ce calme agréable,
Des dieux partage inaltérable,
Tous mes empressements sont vains.
En ont-ils seuls la jouissance ?
Et le désir et l'espérance
Sont-ils tous les biens des humains ?

Le sujet est bien posé ; comme on ne demande pas autre chose, même à un début de poème lyrique, on peut croire que la suite aura l'éclat et le mouvement nécessaires. Mais l'ode de La Motte n'est jamais cette espèce d'assaut que doit figurer une ode bien faite.

Oui, d'une vie infortunée,
Subissons le joug rigoureux.
C'est l'arrêt de la destinée
Qu'ici l'homme soit malheureux.
L'espoir imposteur qui l'enflamme
Ne sert qu'à mieux fermer son âme
A l'heureuse tranquillité.
C'est pour souffrir qu'il faut qu'il pense,
Jamais le ciel ne lui dispense
Ni lumière ni volupté.

Voilà un excellent vers : *c'est pour souffrir qu'il faut qu'il pense* ; mais ce n'est pas le relief qui en fait la valeur, car l'expression y est abstraite.

Impatient de tout connaître,
Et se flattant d'y parvenir,
L'esprit veut pénétrer son être,
Son principe et son avenir.
Sans cesse il s'efforce, il s'anime ;
Pour sonder ce profond abîme,
Il épuise tout son pouvoir.
C'est vainement qu'il s'inquiète,

Il sent qu'une force secrète
Lui défend de se concevoir.

Mais cet obstacle qui nous trouble,
Lui-même ne peut nous guérir :
Plus la nuit jalouse redouble,
Plus nos yeux tâchent de s'ouvrir.
D'une ignorance curieuse,
Notre âme, esclave ambitieuse,
Cherche encore à se pénétrer.
Vaincue, elle ne peut se rendre,
Et ne saurait ni se comprendre,
Ni consentir à s'ignorer.

Le genre admis, il faut bien reconnaître que ces vers sont excellents. C'est de la poésie philosophique, qui se borne à être strictement psychologique, qui ne veut que ramasser de solides définitions en un très court espace. Le tour de force n'est pas sans mérite. Le poète, plus loin, s'exprime ainsi :

Tel qu'au séjour des Euménides,
On nous peint ce fatal tonneau
Des sanguinaires Danaïdes
Châtiment à jamais nouveau.
En vain ces sœurs veulent sans cesse
Remplir la tonne vengeresse,
Mégère rit de leurs travaux ;
Rien n'en peut combler la mesure,
Et par l'une et l'autre ouverture
L'onde entre et fuit à flots égaux.

Voilà enfin une image : elle n'a pas beaucoup d'éclat ; mais elle est amenée avec art et continuée sans défaillance. La strophe est pleine, solide, nourrie et tient l'idée étroitement embrassée.

Tel est, en cherchant ce qu'il aime,
Le cœur des mortels impuissants,
Supplice assidu de lui-même
Par ses vœux toujours renaissants.
Ce cœur, qu'un vain espoir captive,
Poursuit une paix fugitive,
Dont jamais nous ne jouissons ;
Et de nouveaux plaisirs avide,
A chaque moment il se vide
De ceux dont nous le remplissons.

En résumé, nous reconnaissons dans cette ode d'excellentes qualités. J'oserais dire que La Motte me paraît un très bon modèle pour ceux qui ne veulent pas écrire en vers. Ils saisiront, en effet, chez lui le secret de donner toute sa force à une idée par la concision et par l'emploi des meilleures ressources de la langue. A ceux qui ne sont pas nés poètes, il m'arrive quelquefois de leur conseiller de faire des vers : c'est, en effet, si l'on veut être très

sévère pour soi-même, une excellente préparation à bien écrire en prose. La Motte est de ceux qui sont arrivés, à force de versifier, à se donner d'admirables qualités de prosateur. Malheureusement il n'en a guère d'autres, si ce n'est que, capable de comprendre plutôt que de créer une idée poétique, il paraît, à certains moments, comme au seuil même de la poésie.

Citons encore, parmi ses odes, celles qu'il écrit *sur l'émulation* et *sur la fuite de soi*. La dernière se termine d'une façon spirituelle, par les mots suivants :

Moi-même, que fais-je en ces rimes,
Où, philosophe spécieux,
J'embellis ces sages maximes
De sons, de tours harmonieux ?
Follement jaloux des suffrages,
Je cherche de riches images
Et l'art de les bien exprimer,
Et, par un nouveau stratagème,
Je me sauve des choses même,
Dans le travail de les rimer.

Il a tout à fait le tour qui donne à une idée tout son relief et tout son piquant.

Ce sont, pour la plupart, des idées philosophiques tirées soit de Pascal, soit de Sénèque, qu'il développe ainsi dans ses odes. Cependant, il s'est essayé aussi à l'ode épique. On connaît cette forme très intéressante de la poésie lyrique, dont Pindare est le plus glorieux représentant. Ronsard aussi s'y est appliqué, et il a fait un magnifique, mais impuissant effort pour doter la France de cette variété du genre. Les grands lyriques du romantisme nous en ont laissé de parfaits modèles, comme les poèmes de Victor Hugo *A Napoléon II* et *A l'Arc de Triomphe*. Dans La Motte, le mouvement lyrique faisant défaut, le récit est un peu froid. Il a le tort d'ailleurs de le conclure par une moralité. C'est ainsi que se termine l'ode *sur Adam* :

Du ciel la colère fatale
Lance les plus terribles traits.
Sur nous, d'une main libérale.
Elle aime à verser ses bienfaits ;
Mais, quand on l'irrite, elle égale
Aux maux les biens qu'elle nous a faits.

Certes, il est naturel qu'une certaine impression morale résulte d'un poème lyrique ; mais elle doit se dégager de l'ensemble. Il faut que le poète soit bien froid pour vouloir comme l'imposer lui-même en terminant par une sentence. Notons encore cette fin de l'ode de *Jacob et Esau* :

Qui sait s'armer de douceur
 Triomphe du plus sauvage ;
 Il calme bientôt un cœur
 Qu'avait soulevé la rage.
 Pour rompre un barbare effort,
 C'est la plus dure défense.
 De l'orgueil l'orgueil s'offense ;
 Qui lui cède est le plus fort.

Outre que les vers sont dignes du mirliton, l'idée qu'ils expriment est une moralité de sermon ou d'ouvrage didactique. Ajoutons que, dans la suite de cette ode, comme dans beaucoup d'autres, La Motte apparaît comme le premier inventeur (ou à peu près) de ces procédés de chaleur factice et de mouvement artificiel: exclamations, interrogations, etc., procédés chers à Casimir Delavigne, lesquels non seulement ne donnent ni mouvement ni chaleur, mais au contraire accusent admirablement l'absence de ces deux qualités. La Motte s'écriera, par exemple: quel prodige! Mais quels soins choisit-on pour conserver sa vie? etc., etc.

(A suivre.)

C. B.

La morale de Kant.

— Le sentiment moral.

Cours de M. GABRIEL SÉAILLES

Professeur à l'Université de Paris.

Nous avons vu (1) que les philosophes anglais du XVIII^e siècle tiennent pour une vérité positive incontestable que la raison ne peut exercer aucune influence sur la volonté. La raison porte soit sur les choses de fait, soit sur les relations d'idées. Or les choses de fait et les relations d'idées, dans tous les cas où elles n'excitent ni désir ni aversion, nous laissent absolument indifférents et ne peuvent être regardées comme motifs d'action. La raison ne peut que diriger l'impulsion reçue du penchant. Comment donc nous instruirait-elle sur les moyens d'obtenir le bonheur? Les principes moraux doivent donc se rattacher à la sensibilité; le bien et le mal doivent être perçus par une sorte de sens spécial. On peut

(1) Voir la *Revue des Cours et Conférences* du 15 juin 1899.

dire que la théorie de Kant est justement l'antithèse de cette thèse. La morale se résume dans cette formule : la raison est pratique. En effet, pour qu'il y ait action morale, il faut que nous nous détachions de toute fin particulière et que nous nous libérions de tout penchant, pour trouver dans la seule idée de la loi le principe de nos déterminations. Mais, dès lors, un problème se pose. Si l'action morale est une action déterminée par la seule raison, et si d'autre part la raison et la nature sont absolument étrangères, comment peut s'établir entre elles ce rapport, qui est la condition nécessaire de l'action pour une volonté empirique ? On sait comment Kant résout cette difficulté. L'homme est d'abord un être tout sensible, livré à l'égoïsme ; il est sa seule fin, il ne veut que lui-même ; tous ses mobiles d'action peuvent se ramener à l'amour de soi. L'homme sensible ne se contente pas d'obéir à ses penchants ; il prétend encore les justifier. Or, quand l'amour de soi s'érige ainsi arbitrairement en législateur, il devient présomption. Mais, dans ce même sujet, s'éveille la conscience de la loi morale, et dès lors un conflit se produit. La loi morale se présente comme impérative, inviolable ; elle n'ordonne plus l'individuel, mais l'universel : elle est catégorique. Ainsi cette conscience de la loi se subordonne l'amour de soi et terrasse la présomption, parce qu'elle détruit, d'un seul coup, la prétention du besoin à s'ériger en droit. Dans un être sensible et raisonnable, la loi s'oppose nécessairement à la sensibilité, la refoule, la contraint. De là un sentiment pénible, et c'est cette influence négative, exercée sur la sensibilité, qui constitue ce qu'il y a de proprement sensible dans le sentiment moral. Mais, saisie dans son rapport à ce qui la cause, cette humiliation de la nature devient le respect de la loi. Pour Kant, le sentiment moral n'a donc rien d'un sentiment naturel, il n'est pas une inclination supérieure nous portant à obéir à la loi. Il est étranger à la nature et naît de la violence exercée par la loi morale sur la sensibilité. Aussi ce sentiment n'est-il pas un sentiment subjectif, individuel ; il est objectif, au sens kantien du mot, c'est-à-dire universel. Nous pouvons le définir et le connaître *a priori*, il naît nécessairement dans un être raisonnable et sensible du conflit de la loi morale avec les inclinations naturelles. Il n'est donc pas antérieur à la loi. Loin de fournir les principes de la morale, on peut dire qu'il est produit par eux, puisqu'il suit l'éveil de la conscience de la loi.

Telle est, résumée dans ses traits essentiels, la doctrine de Kant.

On peut dire d'abord que Kant est parfaitement logique, quand il exclut de la morale tout sentiment et tout penchant, et refuse de

reconnaître une inclination supérieure, où la nature et la raison se rejoindraient et feraient comme pressentir l'unité profonde qui les enveloppe. Kant ne rejette pas la sensibilité par une sorte d'accident. Sans doute, quand on admet que la raison est intuitive et nous révèle l'être, on comprend qu'à cet objet réponde un amour qui nous y rattache. Mais telle n'est pas la pensée de Kant pour lui, au contraire, vouloir imiter l'intelligence divine, pour en donner ici-bas dans ses actes une image ou un schème, c'est l'illusion des mystiques. Le bien moral n'est pas l'image de Dieu, il ne consiste pas à réaliser la perfection comme si on la connaissait. S'il y a une morale, c'est que, par un mystère qui se confond avec la liberté, il suffit de la forme législative universelle pour arrêter tout l'élan de la sensibilité. Dès que nous faisons intervenir l'inclination ou le penchant, nous sommes en dehors de la morale parce que nous sommes dans l'ordre de la nature, et il n'y a aucun point commun entre la nature et la moralité. Sa thèse est donc la négation de la possibilité d'une sensibilité supérieure, qui impliquerait non plus une raison formelle, mais une raison intuitive. Entre la sensibilité et une loi purement abstraite, l'esprit ne saurait concevoir aucun rapport.

Mais où Kant cesse d'être conséquent avec lui-même, c'est lorsqu'il se livre, se livrant lui-même à cet enthousiasme moral qui inspire et vivifie son rigorisme, il se laisse aller, dans la *Critique de la Raison pratique*, aux prosopopées et aux métaphores. Kant exalte la personne, il montre l'homme n'obéissant qu'à la loi qu'il promulgue, et, en même temps, légiférant pour tous les êtres raisonnables. Lorsque Kant fait de la personne humaine une fin en soi et confère une volonté absolue, lorsqu'il parle du monde intelligible comme s'il existait réellement et évoque devant nous cette république des fins, sorte d'immense harmonie spirituelle où chaque volonté se répercute à l'infini dans les volontés qui conspirent avec elle, il fait rentrer dans sa morale l'imagination et le sentiment. La loi peut alors devenir un mobile ; mais elle n'est plus que la formule de cette société idéale qui serait réalisée si tous les êtres raisonnables l'acceptaient. La loi est comme justifiée par la beauté même de l'idéal dont elle est la condition. Nous ferions alors de cet idéal le mobile de nos actes et nous serions rejoints dans l'ordre sensible. Cependant, comme Kant n'exprime nulle part cette interprétation, on est autorisé à dire que, toutes les fois qu'il semble donner au monde intelligible une réalité véritable, il oublie que ce n'est là qu'une hypothèse et il sort de la logique de son système.

Mais plaçons-nous au point de vue du formalisme kantien

demandons-nous si la pensée de Kant est facile à entendre. Pouvons-nous nous rendre un compte exact de ce qu'il appelle le *sentiment du respect* et comprendre de quelle manière la loi morale, entrant en conflit avec la sensibilité, devient un mobile pour la volonté empirique ? Du conflit de la nature et de la raison, de la sensibilité et de la loi, le seul sentiment qui puisse naître nécessairement, est-ce le sentiment du respect connaissable *a priori* ?

La loi morale et la sensibilité sont, l'une par rapport à l'autre, comme des grandeurs de signes contraires. La loi subordonne l'amour de soi, contraint la sensibilité. La nature ainsi contrariée réagit par un sentiment douloureux. Or, on comprend qu'à cette influence exercée sur elle, réponde une sorte de crainte mystérieuse. Mais ce n'est pas ainsi que l'entend Kant. A cette contrainte qui oppose à la sensibilité et à son élan l'idée d'une loi qui ne doit pas être violée, répond, d'après lui, le sentiment du respect. Mais, remarque Schopenhauer, dans quelle langue ce sentiment s'appelle-t-il respect ? Ce sentiment est, en réalité, une sorte de soumission. Si Kant ne l'a pas appelé soumission, c'est pour dissimuler l'origine véritable de l'impératif catégorique, qui ne peut être, en définitive, que la volonté d'un législateur suprême. Un ordre ne s'entend que par quelqu'un qui ordonne : c'est un concept relatif. Mais parler de soumission, c'était introduire des hypothèses théologiques dans la morale du devoir. La théorie du respect aurait alors l'avantage de dissimuler un vice profond de la doctrine.

Cette critique est peut-être exagérée. Ce qui est incontestable, c'est que, sur ce point, la pensée de Kant n'est pas parfaitement conséquente avec elle-même. Entre la nature et la raison, il n'y a rien de commun, et c'est pourquoi on ne peut pas parler d'une inclination supérieure, qui porterait l'homme à se soumettre spontanément aux exigences de la loi. Pourquoi, dès lors, si la nature est violée par la loi, est-elle humiliée ? L'humiliation suppose une comparaison, une commune mesure, qui permette de reconnaître la supériorité de l'être par lequel on est humilié. Comment concevoir qu'à un sentiment négatif et douloureux, résultant de la contrainte, doive répondre un sentiment positif de respect ? Le respect ne suppose-t-il pas l'intelligence de ce qu'on respecte et comme un renoncement consenti ? Comment la nature se sent-elle humiliée en face de la loi, s'il n'y a pas déjà dans la nature quelque chose qui l'incline à sentir la supériorité de la loi ? Bref, dans la théorie de Kant, on comprend à la rigueur que l'homme soit partagé en quelque sorte entre deux existences, une existence intelli-

gible et abstraite, et une existence sensible et concrète; on comprend même que la vie intelligible devienne de plus en plus la vie réelle par la prédominance progressive du respect de la loi pure. Mais comment entre ces deux vies peut-il s'établir une harmonie comment l'une peut-elle être subordonnée à l'autre? Entre les deux ordres de réalité on ne voit aucun point commun. Pour Kant ce rapport ne saurait exister.

Examinons maintenant la question de savoir comment la loi peut devenir un mobile pour la volonté empirique. Quand l'idée de la loi s'éveille dans la conscience, la sensibilité est arrêtée et contrainte; l'idée de la loi s'associe à cette influence exercée sur la sensibilité. Mais comment ce sentiment négatif de contrainte se transforme-t-il en un sentiment positif qui puisse faire de l'idée de la loi un mobile pour la volonté empirique? La nature est un obstacle à la loi morale. Dès lors, l'action de la loi est facilitée dans la mesure même où la résistance de la nature est amoindrie. Si la sensibilité est refoulée, l'obstacle recule en quelque sorte, et l'on peut concevoir qu'à la limite cette résistance arrive à être nulle. Mais, si l'on ne suppose pas dans la loi une force propre, il y aura arrêt, immobilité, il n'y aura pas mouvement. La loi, en refoulant les inclinations sensibles, peut devenir un mobile dans l'hypothèse où la loi aurait déjà une force positive. Mais, si la loi n'est pas par elle-même un mobile, elle ne le deviendra jamais. Comment, de cela seul que la sensibilité est arrêtée et contrainte par la loi, peut-il résulter qu'elle soit comme entraînée dans le sens de la loi? Comment, en d'autres termes, l'action négative de la loi sur la sensibilité se change-t-elle en action positive?

Sans doute, on peut répondre que l'idée de la loi est liée à la contrainte exercée sur la sensibilité. Mais alors, ou bien, en vertu de cette association, le sentiment qui résulte de l'influence de la loi sur la sensibilité se réfléchit sur la sensibilité elle-même, et ce sentiment est un sentiment pathologique de crainte respectueuse; dans ce cas, le sentiment moral serait de même nature que tous les autres. Ou bien, selon la thèse de Kant, le sentiment moral n'est pas lié au plaisir et à la douleur, il est purement intellectuel, et alors comment ce sentiment est-il un intermédiaire entre la sensibilité et la raison, comment permet-il d'entendre que la loi devienne un mobile? Entre un sentiment purement intellectuel et la sensibilité, il y a autant de distance qu'entre l'idée de la loi et la sensibilité. Nous réfugierons-nous dans le mystère de la liberté, en vertu duquel c'est assez d'une forme législative universelle pour nous déterminer? Mais ici le problème n'est pas le même. Comment, dans l'être que nous sommes, c'est-à-dire raison

nable et sensible, l'idée de la loi peut-elle devenir un mobile d'action? Kant ne réussit pas à expliquer comment la loi morale peut déterminer la volonté empirique en donnant naissance au sentiment moral. D'abord, du conflit de la sensibilité et de la raison, le sentiment du respect ne se déduit pas nécessairement; et, d'autre part, de cela seul que la sensibilité est refoulée par la loi morale, il ne résulte pas que la loi se trouve avoir une action positive sur la sensibilité, si la loi n'est pas déjà capable par elle-même d'agir sur la volonté empirique; mais alors à quoi servirait le sentiment du respect?

Nous pouvons maintenant examiner le problème en lui-même, et nous demander si l'exclusion de parti pris tout sentiment de la vie morale, ce n'est pas exiger que cette vie soit en dehors des conditions mêmes de la vie humaine. Au point de vue psychologique, est-il exact de dire que l'homme peut se déterminer par des idées pures sans qu'intervienne la sensibilité? Déjà Schopenhauer accusait la morale de Kant de manquer de réalité et d'efficacité. « La morale, disait-il, a affaire avec la conduite réelle de l'homme: que font tous ces châteaux de cartes *a priori*? » Pour Schopenhauer, le véritable motif de nos déterminations, c'est un mobile d'ordre sensible, la pitié. Kant lui-même, dans la *Métaphysique des Mœurs*, reconnaît que peut-être une action morale n'a jamais été accomplie ici-bas; cette action vraiment morale serait celle dont les motifs auraient été assez épurés pour qu'il n'y restât pas trace de sentiment. Mais cette action ainsi conçue n'est-elle pas une abstraction impossible à réaliser? Les psychologues contemporains sont d'accord sur ce point avec les moralistes anglais du XVIII^e siècle; on sait que plus l'idée est abstraite et éloignée de l'image, moins elle est efficace. Dans les *Maladies de la Volonté*, M. Ribot montre que, si la sensibilité s'affaiblit, le motif devient une idée, il n'agit plus, et il y a *aboulie*: l'individu se trouve dans cet état douloureux où il se représente l'action et reconnaît la possibilité, mais manque de l'élan nécessaire pour l'accomplir. Il semble, en effet, que l'idée ne devienne un principe d'action que par sa fusion avec des éléments sensibles. Sans doute, on peut soutenir que le progrès de la vie morale se réduit, en dernière analyse, à un effort pour donner à l'idée la prépondérance sur l'impulsion sensible. Mais n'est-ce pas aussi un effort pour créer une sensibilité supérieure et pour nous déterminer en vertu de certains mobiles sensibles qui répondent à des idées abstraites? Quand l'idée se réduit à un signe verbal, à une pure abstraction, elle semble inactive. Elle n'a pas de vie véritable, elle n'est pas liée à l'ensemble de nos autres idées, et peut-être même ne peut-

elle s'y lie qu'en se mêlant au mouvement de la vie pour devenir sentiment. Prétendre agir d'après une idée abstraite, c'est contradictoire avec la nature de l'homme. Il faut qu'elle devienne active qu'elle organise en une sorte de système les éléments intérieurs et cette organisation s'accompagne d'un sentiment supérieur d'ordre, d'harmonie, qu'explique la convergence de tous ces éléments. La vie morale consiste à donner la prépondérance à l'idée morale sur l'inclination, mais en donnant à l'idée une vie profonde qui fait d'elle une force efficace. C'est ainsi que l'idée de justice ne se réduit pas au principe d'identité $A = A$. Elle ne serait qu'une idée abstraite. Mais enrichissons cette idée, faisons de cette simple formule le résumé d'une multitude d'expériences vécues : elle deviendra alors efficace. D'ailleurs, en fait, si l'on interroge l'histoire, on voit que, toutes les fois qu'on a voulu donner une forme active à une idée, on l'a traduite en images, parce que l'image est essentiellement liée au sentiment. Toutes les fois qu'une morale ou une philosophie pratique se fonde, elle ne se contente pas de formuler des principes abstraits et des vérités théoriques. Dans les religions, on retrouve la même loi, le sentiment et l'intelligence unis. Au fond, la nature de Dieu est celle de l'homme, et on donne comme exemple vivant de l'imitation du divin l'imitation de l'homme-Dieu ; on établit même des intermédiaires entre cet idéal et la nature de l'homme : c'est par exemple toute la série des saints, autant d'images et de symboles qui nous aident à nous rapprocher de l'idée suprême. Il semble donc que, du point de vue psychologique, la théorie de Kant ne réponde pas aux lois de la nature humaine et de l'activité.

Au point de vue moral, est-il légitime d'exclure les inclinations et les penchants ? On a souvent reproché à Kant cette exclusion du sentiment de la vie morale, comme un paradoxe. Des psychologues, comme M. Ribot, prétendent qu'un homme n'est véritablement moral que si la moralité est devenue en lui nature et instinct. Mais supposer par hypothèse que le sentiment moral est devenu instinct, n'est-ce pas supposer qu'il n'y a plus de morale, puisqu'on nous sortons de la réflexion, et qu'il ne saurait plus y avoir d'alternative et de choix ? Il ne reste plus qu'un certain nombre de besoins individuels et sociaux, systématisés par la nécessité de l'adaptation au milieu. Or, ce qui fait la morale, c'est précisément que le propre de l'homme est de ne jamais redescendre jusqu'à l'instinct que s'il est arrivé à réaliser en instinct une idée en servant de cette idée pour une invention nouvelle. Ce qui le caractérise, c'est la raison, c'est la faculté de multiplier ses rapports. L'homme est moral, parce qu'il se sert de ce qu'il a réalisé comme

d'une condition pour un idéal supérieur. S'il n'avait pas cet esprit d'invention, il y a longtemps que ses besoins limités l'auraient enfermé dans un certain nombre d'actions invariables. Mais est-ce à dire qu'il faille exclure de la morale toute inclination ? Schiller a protesté en ces termes contre cette thèse de Kant : « Je sers volontiers mes amis ; malheureusement, je le fais avec inclination, et je suis tourmenté de n'être pas vertueux. » En réalité, la critique de Schiller ne porte pas. Voici comment Kuno Fischer défend la théorie kantienne. Kant ne veut pas sans doute que nous accomplissions le devoir volontiers (*gern*), c'est-à-dire par inclination. Mais accomplir le devoir avec aversion (*ungern*), ce serait encore faire une part à l'inclination. Donc, si Kant veut qu'on accomplisse la loi sous la seule action de l'idée, il ne veut pas qu'on l'accomplisse à contre-cœur, ce qui serait faire d'une autre manière la part du sentiment en morale. Il a voulu seulement maintenir le motif moral dans toute sa pureté.

On peut répondre à cette argumentation que, de l'aveu de tous, il y a de bons penchants, c'est-à-dire des penchants qui s'accordent avec les exigences de la loi. Or, supposez qu'un individu soit doué d'une nature telle que, par une sorte de grâce spontanée, les penchants s'accordent toujours avec les exigences de la loi ; il serait par là même en dehors de la morale. La loi s'oppose à la sensibilité, la réduit ; or cette opposition s'accompagne d'un sentiment douloureux, et il n'est pas faux de dire, comme Schiller, que, pour être vertueux, il faut une certaine contrariété de la nature, une aversion. Or, l'ennemi renversé, ajoute-t-il, peut toujours se relever ; l'ennemi réconcilié est seul vaincu. L'effort de l'homme doit être de se réconcilier avec lui-même, d'unir la nature et la raison. Il y a une double attitude de la nature humaine, en matière de moralité : l'attitude de la lutte et celle de la grâce, où la nature est soumise et obéit comme d'elle-même à la raison. Déjà, dans l'art, la sensation est toute pénétrée d'harmonie, et l'intelligence se détache peu à peu de cette sensation qui l'enveloppe. Il en est de même en morale. Il y a des penchants qui sont plus favorables que d'autres à l'accomplissement de la loi : n'est-ce pas une preuve que la nature et la raison ne sont pas irréductibles, qu'on peut trouver dans la nature un auxiliaire à la moralité ? Comment pourrions-nous parler de bonnes inclinations, s'il n'y avait pas déjà, dans la nature, un pressentiment du bien, une sorte de grâce permettant de réconcilier l'homme avec lui-même ?

A. D.

Le théâtre de Racine. — « Mithridate » ⁽¹⁾

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Avec *Bajazet*, Racine avait étudié la jalousie féminine dans une société spéciale, au sein d'une civilisation exceptionnelle, celle de l'Orient. Dans *Mithridate*, le poète aborde un autre aspect du même sujet : il se propose d'étudier la jalousie chez l'homme, telle qu'elle se révèle dans les âmes orientales. Le public français a toujours été épris des choses d'Orient ; et la tragédie de Racine n'a pas tari cette source de curiosité et d'admiration, où la littérature de tous les siècles a puisé. Le mirage des pays orientaux, avec leurs horizons lointains, a toujours inspiré aux âmes le sens et le goût du mystère. Durant la seule période romantique, que de noms de poètes pourrait-on citer, qui ont tourné leurs rêves vers ces régions lumineuses et reculées, Victor Hugo, Musset, Théophile Gautier ! Or Racine, voulant continuer l'étude de la jalousie, choisit pour cadre de sa nouvelle pièce cette société dont il avait déjà subi le charme en écrivant *Bajazet*.

Peu de sujets sont aussi complexes que celui-ci : ils n'exigent pas seulement, en effet, la peinture de toute une société, mais la connaissance de son histoire et de ses traditions ; les portes du sérail de Mithridate s'ouvrent sur une immense perspective, le champ de bataille de l'Asie, où la conquête romaine et l'indépendance nationale se disputent avec acharnement la possession définitive du pays, tandis qu'entre les adversaires intervient un petit peuple de culture raffinée et souple, la Grèce. Ces trois civilisations se retrouvent dans *Mithridate*. Le héros principal est asiatique, Monime est grecque, et le sujet tout entier est dominé par l'ombre immense de Rome. Ce monde complexe et hétéroclite, Racine l'introduit tout entier dans le cadre étroit de sa tragédie. Si l'on songe qu'il n'a pas, pour cela, sacrifié la vérité générale des caractères ou diminué la part d'humanité de ses personnages, si l'on ajoute qu'il a emprunté à l'histoire de son temps une foule de traits particuliers, qui lui ont servi à peindre ces héros et cette société, on comprendra quelles sont la largeur et la richesse de ce sujet et quel intérêt présente l'analyse de ses divers éléments.

(1) Cette leçon aurait dû paraître dans le courant de l'année 1898-99 ; mais la rédaction nous a été remise en retard.

Le roi de Pont était la plus noble figure que l'histoire pouvait fournir à Racine ; quand Corneille a entrepris le portrait de Pompée et Shakespeare celui de César, ils n'ont trouvé, ni l'un ni l'autre, dans la physionomie de leur héros plus de séduction, plus de charme que n'en offrait à Racine celle de Mithridate. Ce prince oriental est, avant tout, un soldat, un conquérant : il a fait la guerre pendant 40 années, et il peut dire, à la fin de sa vie, ce que dira Napoléon à Sainte-Hélène : « Pendant vingt ans, je n'ai quitté ni ma selle ni mes bottes ». Il doit continuellement lutter contre les hordes asiatiques, sans cesse renaissantes, qui envahissent son royaume, et il profite des rares périodes de tranquillité que lui accordent la fortune et ses ennemis pour équiper sa flotte, déjà désemparée par la tempête et par des combats sur mer, faire route sur les îles, dévaster le pays, s'emparer des richesses, et emmener les habitants en captivité. Tel fut le rôle historique du grand Mithridate. Il eut, en outre, comme administrateur, des qualités qui le font égal et peut-être surpasser César et Alexandre : aussi bien, le mérite en est-il encore plus grand pour lui que pour eux, car il était obligé de tout créer au jour le jour et au fur et à mesure de ses conquêtes. D'abord petit prince de Pont, il s'impose en quelques années aux peuplades qui l'entourent et devient maître de tout l'Orient. Sylla, Lucullus, Pompée, et bien d'autres, sont tour à tour envoyés contre lui, et tous se voient forcés de reculer ou d'accepter les traités honteux et les trêves qu'il leur impose. Mais, hélas ! la destinée change et Mithridate est vaincu. Dès lors, son rôle dans l'histoire semble encore plus glorieux et plus noble : chose rare, la défaite ne diminue en rien son prestige, car l'histoire n'aime pas les vaincus et n'accepte que le fait accompli. Rien petit est le nombre de ceux qui ont trouvé grâce devant elle : on ne peut guère citer que Vercingétorix, Hannibal, Napoléon 1^{er}, dont les dernières années et les dernières luttes, les luttes de Waterloo et les années de Sainte-Hélène, soient les plus dignes d'admiration et de respect : Mithridate enfin, dont la chute suprême ne peut ternir aux yeux de la postérité la prestigieuse figure. L'épopée qu'il a vécue est de celles qui ne s'oublient pas : pour assurer à son nom l'immortalité, il avait assez fait,

Avant qu'un envoyé de la nuit éternelle
Vint sur son tertre vert l'abattre d'un coup d'aile,
Et, sur son cœur de fer, lui croiser les deux mains.

D'ailleurs, le conflit qui s'était élevé entre Mithridate et les Romains est de ceux qui se renouvellent dans tous les siècles et peuvent soulever de très graves questions. Voici, par exemple, un

peuple civilisé et qui ne demande qu'à vivre en paix : brusquement, Alexandre envahit son territoire et traîne ses habitants en esclavage. Est-ce justice ? Que ce soit la Grèce que les Perses aient envahie, on peut l'admettre, car elle était en état de leur résister victorieusement ; mais, quand ce sont de petits peuples, tranquilles et inoffensifs, qui deviennent la proie de nations plus fortes, ne semble-t-il pas, en vérité, que la justice soit violée et qu'il y ait là une sorte de crime historique ? C'était la situation du grand Abd-el-Kader en Algérie et celle des rajahs de l'Inde, comme Tippoo-Saïb en face des Anglais. Ces deux héros de l'indépendance nationale ont vu la civilisation de leur patrie disparaître devant une civilisation plus forte par un caprice arbitraire de la fortune, souveraine maîtresse des empires. Justement Mithridate est un de ces glorieux vaincus, que nous admirons plus encore que leurs vainqueurs. De là vient l'intérêt qui s'attache à ce héros, et aussi à la tragédie de Racine, où le poète a su décrire, comme un psychologue de génie, cette figure si complexe et si mystérieuse. Joignez à cela l'intérêt qu'offre le personnage lui-même. Il est vindicatif et soumis à l'empire des sens. Il a des passions violentes et déprimantes ; car, il faut bien l'avouer, c'est un vieillard amoureux. Tous les grands et petits côtés de la civilisation orientale se retrouvent en lui. Il a l'instinct du grandiose et ne méconnaît pas la grandeur d'âme : il a, devant les Romains, l'attitude qu'auront plus tard le grand Saladin devant le pieux saint Louis, et Abd-el-Kader, le héros fanatique, devant le duc d'Aumale, ce modèle de toutes les vertus ; mais, d'autre part, il est rusé et ne manque pas de fourberie ; il ne s'expose jamais à visage découvert, et c'est là un trait accusé du caractère des hommes de l'Orient ; c'est aussi de là que vient cet intérêt capital et absorbant que dégage ce personnage à l'âme peu sympathique. En outre, il a la cruauté froide des despotes orientaux, ces félins, toujours exposés à quelques dangers, et pour lesquels l'existence entière consiste à se garder, à se défler d'un chacun, à déjouer toutes les tentatives de meurtre ou d'empoisonnement que médite leur entourage. Une légende prétend, dans sa sublime horreur, que le même Mithridate avait rendu son estomac réfractaire à tout poison, éducation prudente en vérité, mais dangereuse. Ajoutons enfin que la civilisation grecque, elle aussi, trouve un champion dans ce personnage. Son intelligence est délicate et subtile, et lui fait comprendre que la culture des belles-lettres et des arts, non moins que celle des sciences, donne à tout homme, même à un despote oriental, ce je ne sais quoi de vigoureux qui fait de lui un être moral : ne nous étonnons donc pas qu'il étudie les chefs-d'œuvre de la Grèce, qu'il

se donne la tâche ardue d'apprendre trente-deux langues. Mithridate est donc, peut-on dire, un homme complet. Racine le prend au point culminant de l'évolution de sa vie, au moment d'une crise qui accentue les bons comme les mauvais côtés de son tempérament.

Depuis longtemps, Mithridate soutient une âpre lutte, et cette lutte est sur le point d'entrer dans sa dernière phase, la phase décisive : il va vaincre ou être vaincu. D'autre part, la tragédie du grand poète français ajoute à tous ces ressorts tragiques un ressort nouveau, le plus puissant et le plus intense, celui qui a toujours eu et qui aura toujours une action particulièrement émouvante sur l'âme des auditeurs : l'amour. — Appien et Florus, deux auteurs de valeur inégale à la vérité, mais tous deux intéressants, racontent que, dans le sérail du roi de Pont, vivait une jeune Grecque, d'une grande beauté, dont il était éperdument amoureux. Racine, comprenant tout le parti qu'il pouvait tirer d'une telle situation, s'empare de ce détail ; il introduit dans son œuvre le personnage de Monime, et il revêt cette touchante figure de toutes les qualités et de toutes les vertus qui parent une jeune fille dans la fleur de l'âge. Ce caractère va lui servir à compléter et à rendre plus vivante et plus expressive la peinture de celui de Mithridate.

Quel est le sujet ? Mithridate a deux fils, Xipharès et Pharnace. Or, quand un peuple d'Orient est en guerre avec un peuple d'Occident, on peut être convaincu qu'il y aura dans son sein des traîtres qui le vendront au parti adverse. Un des fils de Mithridate, Pharnace, est justement un ambitieux sans scrupules, qui s'entend avec les Romains pour leur livrer le royaume de son père. Heureusement, l'autre fils, Xipharès, est le digne héritier de Mithridate ; c'est lui qui continuera son œuvre et défendra l'intégrité de la patrie. Toutes ces données sont fournies à Racine par l'histoire, qui lui permet d'introduire encore dans le cadre de sa tragédie une violente histoire d'amour : pendant une absence de Mithridate, qui s'éloignait souvent de la capitale pour aller visiter les coins les plus reculés de son royaume, les fils deviennent tous deux éperdument épris de Monime, la maîtresse adorée de leur père, et quand, son voyage fini, ce dernier rentre dans ses États, il a la douleur de se voir trahi deux fois : une fois comme roi et une fois comme amant. C'est là un sujet bien terrible, et tout à fait digne de l'Orient où se passe l'action ; c'est un sujet fait pour le pinceau tourmenté et souffrant d'un Michel-Ange. Mais Racine a passé par là : il a été le doux Raphaël, qui a atténué la violence des physionomies et la dureté des contours ; la poésie racinienne

s'est insinuée dans chacun des personnages ; elle leur a conservé leur grandeur et leur force, mais en a supprimé tout ce qu'ils pouvaient avoir d'odieux et d'effrayant. C'était bien se conformer aux lois de la tragédie classique. Par quels procédés est-il arrivé à cet effet ? Par la dignité calme du langage, par l'introduction de certains éléments grecs, et même d'éléments chrétiens, ce qui est un tour de force, par la décence de la tenue et la pudeur exquise des sentiments. Remarquez que toutes ces qualités se retrouvent chez un des personnages, chez Monime.

Le caractère de Monime est délicieux. Le rôle a été recherché par toutes les actrices, Adrienne Lecouvreur, M^{lle} Rachel, M^{lle} Clairon, M^{me} Bartet, et combien d'autres ! De tous les personnages féminins qu'a créés Racine, personne ne niera que ce soit le plus pur et le plus séduisant. Voyez déjà comme son histoire, comme le récit de sa vie aventureuse attire l'intérêt et la sympathie à cette toute jeune fille : c'est une Grecque et une Grecque d'Ionie, c'est-à-dire deux fois Grecque. Son père l'a promise à Mithridate, sans qu'elle ait préalablement manifesté le moindre penchant de cœur pour le roi si valeureux de Pont, mais sans qu'elle ait non plus opposé la moindre résistance à l'auteur de ses jours. Elle est entrée au sérail, et elle est devenue la favorite de son maître. Elle s'y est résignée et a résolu de rester fidèle au grand Mithridate. Car elle a, comme toutes les femmes grecques, comme la chaste Alceste, comme la pure Antigone, conscience d'elle-même et des devoirs que lui imposent les circonstances. Antigone, elle aussi, obéit à une loi mystérieuse et intérieure, qui semble lui commander tous les actes de sa vie : les décrets des hommes ne sont rien, les lois non écrites sont tout. « Je ne suis pas avec ceux qui servent les puissants, dit-elle ; je suis la servante des humbles. » Monime, elle aussi, se considère comme ayant des devoirs envers elle-même, et elle arrive à concilier ce respect qu'elle se doit avec les obligations auxquelles elle est contrainte par son éducation et par les circonstances. Elle a accepté en vraie Grecque la situation qui lui était faite ; mais, ici, Racine a déformé la tradition dans le sens de la chasteté chrétienne : dans la tragédie, elle n'est que fiancée à Mithridate, et elle attend son retour pour devenir sa femme légitime et fortunée. Toutefois elle se considère déjà comme son épouse, et elle prétend lui être donnée intacte et ne se compromettre en rien dans la rivalité amoureuse dont elle se sait l'objet. Il faut pourtant reconnaître que Monime n'est pas indifférente à la beauté physique et morale de Xipharès.

PHÉDIME.

Sait-il que vous l'aimez ?

MONIME.

Il l'ignore, Phœdime.

Les dieux m'ont secourue ; et mon cœur affermi
N'a rien dit, ou du moins n'a parlé qu'à demi.
Hélas ! si tu savais, pour garder le silence,
Combien ce triste cœur s'est fait de violence,
Quels assauts, quels combats, j'ai tantôt soutenus !
Phœdime, si je puis, je ne le verrai plus :
Malgré tous les efforts que je pourrais me faire,
Je verrais ses douleurs, je ne pourrais me taire.

Vers admirables de délicatesse et d'amour chaste. Précisément, le bruit vient à courir que Mithridate est mort. Libre dès lors de son cœur pur, la jeune fille laisse deviner au beau Xipharès ses plus secrets sentiments. Mais survient un coup de théâtre inattendu : le retour de Mithridate. Les deux amoureux ne se sont heureusement pas trop compromis ; mais Mithridate, comme nous l'avons dit, n'est pas seulement un guerrier, c'est aussi un brave cœur et un esprit fin : il soupçonne un commencement d'intrigue entre son fils et sa favorite ; poussé par la jalousie, il imagine un subterfuge fort ingénieux, pour obliger les deux jeunes gens à dévoiler leur amour. Ce subterfuge est une conversation, au cours de laquelle Mithridate use de faux-fuyants si bien ménagés qu'il force la pauvre fille à découvrir les secrets intimes de son cœur. Remarquez que le même moyen avait déjà été employé par Racine dans sa tragédie si intéressante de *Britannicus*, et par Molière dans *l'Avare* : Harpagon procède ainsi, pour amener son fils, ce jeune élégant, à avouer qu'il est éperdument amoureux de la jolie Marianne. N'est-ce pas exactement la même situation ? « Je veux vous donner Xipharès », dit Mithridate à Monime. Celle-ci, très pudique et non moins réservée, hésite d'abord à ouvrir son cœur ; puis, vaincue par la feinte bienveillance du roi, elle montre le fond de son âme, et accepte l'offre. Mithridate éclate ; mais Monime, en présence de cette fourberie, reprend d'un coup toute sa liberté. Elle ne lui doit plus ni soumission ni fidélité, puisqu'il est devenu indigne d'elle ; elle lui refuse sa main. Alors, entre les deux personnages commence un duel moral douloureux, dont l'issue n'est incertaine que pour les esprits peu avisés : Mithridate sera vaincu, parce qu'il a affaire à une femme. Le roi songe d'abord à envoyer à Monime une coupe de poison foudroyant, dont elle en avalera le contenu sans hésitation, soyez-en sûrs. Mais voici que les Romains attaquent, avec leur vigueur habituelle, le camp de Mithridate. Celui-ci va au combat et en revient blessé grièvement par un dard ennemi. Il est sur le point de rendre son âme aux dieux de sa patrie ; mais

il a eu le temps de se convaincre de la trahison, de Pharnace et du courage de Xipharès. Voyant la situation perdue et craignant naturellement de tomber vivant aux mains des ennemis, il s'est fait donner un coup d'épée dans la gorge. On le rapporte mourant. Plein de reconnaissance pour Xipharès, qui a su oublier le subterfuge dont son père s'était servi à l'égard de la belle et pure Monime, Mithridate, avant de mourir, met la main vigoureuse du jeune guerrier dans la main délicate et timide de la jeune fille.

Beaucoup de critiques, et non des moindres, ont blâmé ce dénouement, qu'ils ont trouvé peu conforme au caractère du grand Mithridate. En cela, il ne faut pas nier qu'ils ont été injustes. Les tempéraments orientaux manquent d'unité et de logique. Une foule de sentiments contraires s'y entrechoquent, comme les vagues dans la mer. Du reste, il y a dans le cœur de Mithridate une espèce d'évolution, une gradation de sentiments, qu'a bien marquée Racine, et qui devait aboutir fatalement au trait généreux qui termine si glorieusement la vie d'honneur du roi de Pont. Est-ce à dire, pour cela, que l'œuvre soit rigoureusement irréprochable ? On peut remarquer d'abord que Racine y introduit des situations de comédie ; mais est-il possible qu'un événement se déroule sans petitesesses, se maintienne toujours dans les hauteurs sublimes du tragique ? C'est là une chimère, vous n'en doutez pas, et aussi une erreur. Le séjour du héros de Waterloo dans la petite ville de Fontainebleau a été encore plus comique que tragique, si c'est possible. Dans le drame, il en est ainsi que dans la vie, et il ne faut pas s'étonner que Racine n'ait pas conservé, dans le cours entier, des cinq actes, le ton des grandes scènes. Dans *Andromaque* déjà, les hésitations de Pyrrhus, dont le cœur va d'Andromaque à Hermione, n'étaient-elles pas du domaine de la comédie. Dans *Britannicus*, le subterfuge de Néron pour faire parler le jeune homme est du même genre. Enfin, chez le grand Corneille lui-même, dans *Polyeucte*, la situation du préfet Félix, craignant surtout ce que nous appellerions de nos jours les chutes de ministères, est de même nature.

Ce qu'il faut confesser, c'est que la pièce a quelque chose de factice. C'est un procédé inhabile et fade, qui gâtera d'ailleurs la belle tragédie de *Phèdre*, que d'introduire au sein d'une action engagée depuis un certain temps quelque élément nouveau, inattendu des spectateurs, et pourrait-on dire, des personnages, et qui étonne ceux-ci et détourne l'attention de ceux-là ? Au début des pièces, tous les personnages qui ont à paraître sur la scène doivent être

présentés. Or, au début de *Mithridate*, les spectateurs, sachant que le roi est en voyage, ne l'attendent pas et prennent intérêt seulement à la rivalité des deux jeunes gens, éperdument amoureux de la même jeune fille. Or, voici que Mithridate revient dans son palais; n'est-ce pas là un coup de théâtre inattendu et presque maladroit? On le retrouve, comme nous l'avons fait pressentir, dans *Phèdre*: là tout l'intérêt est dans le duel de deux volontés, celle de Phèdre et celle d'Hippolyte. Brusquement intervient le vieux Thésée, et l'action est aiguillée sur une nouvelle voie. La pièce perd son équilibre et chavire. De là vient que *Mithridate* et *Phèdre* ne sont que des quarts de chefs-d'œuvre. Heureusement que Monime domine la situation par la douceur exquise de sa physionomie mélancolique. Quelle différence entre elle et Pauline, cette petite bourgeoise ancrée dans ses préjugés! Toutes deux cependant ont de la dignité morale; mais Pauline dit trop qu'elle est vertueuse; elle se fait trop admirer comme un phénomène de vertu. Monime, au contraire, est toujours simple, toujours modeste, tout en restant aussi héroïque que son prototype, et c'est bien là la supériorité de Racine sur Corneille.

A. D.

Préparation de la Révolution française

Cours (1) de M. CHARLES SEIGNOBOS,

Professeur à l'Université de Paris.

La Révolution française ne fut pas, comme on se le figure volontiers, un mouvement insurrectionnel éclatant tout d'un coup contre la royauté établie, sans que rien pût la faire prévoir. En réalité, la Révolution fut précédée et préparée par une série de conflits, qu'il importe de bien mettre en lumière pour la comprendre pleinement elle-même. Depuis la mort de Louis XIV jusqu'au milieu du règne de Louis XV (1754), ces conflits s'élèvent surtout entre le gouvernement royal et le Parlement de Paris. Ils portent sur l'exercice du pouvoir ecclésiastique, sur la tentative du clergé allié aux Jésuites pour forcer les fidèles à accepter la Bulle sur les refus de sacrements. Le gouvernement ne se trouve donc

(1) Voir la *Revue des Cours et Conférences*, 1898-99.

mêlé qu'indirectement au conflit, en tant qu'il prend parti pour le clergé et les Jésuites. Pourtant, on voit dès ce moment naître un sentiment d'opposition dans le peuple de Paris et dans la bourgeoisie des légistes contre l'Eglise et contre le gouvernement absolu du roi ; on commence à parler de révolution, mais l'idée est encore vague.

C'est dans la seconde moitié du règne de Louis XV que le conflit devient continu et général. Tous les Parlements attaquent le gouvernement royal ; ils formulent des réclamations pratiques, et cette période se termine par un coup d'État de l'autorité royale contre les Parlements. La tentative parlementaire pour établir un contrôle sur les actes des ministres ayant échoué, le gouvernement arbitraire reste seul officiellement proclamé par les édits du roi. Mais l'idée d'une révolution à accomplir a pénétré de plus en plus dans les esprits de la bourgeoisie dirigeante, et, sous Louis XVI, nous voyons l'opposition se placer sur un terrain plus large que précédemment. Elle aboutit, en 1789, à la convocation des Etats généraux.

Nous étudierons successivement l'opposition dans la seconde moitié du règne de Louis XV (1754-1774) et pendant le règne de Louis XVI (1774-1789).

I

La première phase de l'opposition (1754-1774) se divise naturellement en trois périodes : 1° les conflits pendant la guerre de Sept Ans (1756-1762) ; 2° les conflits sur les impôts (1763-1767) ; 3° le conflit fiscal, qui aboutit à des mesures violentes contre les Parlements.

1° Le conflit pendant la guerre de Sept Ans, qui ouvre la période étudiée ici, se distingue des conflits précédents en ce qu'il n'est pas local, mais général. Tous les Parlements prennent parti dans la lutte et soutiennent celui de Paris en envoyant des remontrances analogues. Le Parlement de Paris déclare bientôt que tous les Parlements de France sont solidaires. Cette idée de solidarité est curieuse à noter, et c'est la première fois que nous en voyons la manifestation ; mais il semble bien que sa naissance, qui n'a pas fait l'objet d'une étude assez attentive, remonte jusqu'à la crise de 1733. Cette résistance solidaire s'exerce dans deux actes consécutifs, que nous allons résumer brièvement.

a. Dans le premier acte (1756-1757), c'est le Parlement de Paris qui engage la lutte. Pour lui enlever le moyen de faire des procès aux ecclésiastiques dans les affaires de sacrements, le gouvernement avait fait la déclaration du 10 octobre 1753 sur la juridiction

du Grand Conseil, instrument docile du pouvoir royal. Le Parlement répond par les remontrances du 27 novembre 1755. Il énonce une théorie nouvelle fondée sur une citation de L'Hôpital : tous les Parlements de France ne forment qu'un même corps, ils ne sont que les différentes classes du Parlement du roi. Cette théorie était manifestement contraire à la vérité historique ; on sait, en effet, que les Parlements furent créés dans chaque province avant la réunion au domaine royal. Mais elle flattait les divers Parlements, mis ainsi au même rang que celui de Paris ; elle fut donc acceptée favorablement, et tous les parlementaires se groupèrent dans une résistance commune. La lutte se poursuivit par une série de remontrances : citons, entre autres, celles du 21 juillet 1756 sur les mesures tendant à détruire la propriété des offices des différentes classes du Parlement. On y trouve cette idée qu'il est du devoir du Parlement de dire la vérité au roi, quand son entourage ne suffit pas à l'éclairer. Il y a une analogie curieuse entre cette théorie et la fiction anglaise du roi mal conseillé, qui doit, pour cette raison, écouter les avis de son Parlement. Le gouvernement, pour arrêter l'opposition, revint au procédé de 1732. La déclaration du 10 décembre 1758 fut lue en lit de justice. Le Parlement se défendit ; les conseillers des chambres des enquêtes et des requêtes donnèrent leur démission. Mais le conflit prit fin par suite de l'attentat de Damiens et de l'intervention de M^{me} de Pompadour. La réconciliation fut scellée par le départ de Maupeou père, détesté des parlementaires, que remplaça Molé comme premier président ; les exilés furent rappelés et le gouvernement ordonna de faire silence.

b. Le second acte de la lutte (1759-1761) commença dans un Parlement de province. L'intendant de Franche-Comté, nommé premier président du Parlement de Besançon, rencontra sur la question du don gratuit la résistance de ses conseillers ; il eut recours à la violence et fit exiler trente d'entre eux. Sur ces entrefaites, le Parlement de Paris fit des remontrances sur un nouveau terrain : les lettres de cachet, qu'il déclara illégales, au nom d'une doctrine politique générale. Le gouvernement répondit en rejetant la théorie posée et en affirmant le pouvoir absolu et arbitraire du roi ; mais, gêné par la guerre, il finit par céder. Il rappela les conseillers de Besançon et fit revenir l'intendant.

La lutte reprit bientôt sur la question religieuse. L'affaire du P. La Vallette, portée devant le Parlement par des négociants de Marseille, permit à l'abbé de Chauvelin de prononcer un réquisitoire condamnant l'Ordre tout entier, après examen de ses statuts. En premier arrêt du Parlement condamna au feu vingt-quatre

ouvrages des Pères et leur interdit d'enseigner, en attendant qu'il eût été statué sur le sort de la Société (6 août 1761). Les Parlements de province se firent aussi présenter les statuts de l'Ordre et les condamnèrent après des réquisitions sévèrement motivées. Il résulta de là un grave affaiblissement du parti des Jésuites et du clergé, uni à celui de la cour.

2° La seconde période de conflits (1763-1767) commence avec la paix, quand le gouvernement veut se procurer de l'argent par des impôts nouveaux.

Les Parlements refusent d'enregistrer les édits, probablement parce qu'ils se sentent soutenus par l'opinion, très mécontente à ce moment. Le plus hardi est celui de Rouen : il demande au gouvernement de justifier les nouveaux impôts, et de montrer pour cela un état des dépenses. Le Parlement de Paris soutient celui de Rouen ; il reprend la théorie de la vérification libre, et réclame, en somme, un vrai pouvoir de contrôle sur le budget du gouvernement. L'autorité royale use de violence pour forcer les Parlements à enregistrer les édits, elle envoie des soldats. De leur côté, les Parlements répondent en défendant aux agents de lever les impôts. A ce moment, l'idée de révolution devient plus nette dans les esprits : on en parle en chaire, et Voltaire la prévoit (1764).

Jusqu'ici le gouvernement a toujours respecté le droit de propriété des charges ; Maupeou, devenu vice-chancelier, fait adopter une nouvelle tactique. A Pau et à Rennes, les conseillers ayant donné leur démission et refusant de la reprendre, le gouvernement déclare les charges vacantes et y nomme des conseillers dociles.

La lutte se complique du conflit avec le clergé ; La Chalotais est persécuté pour son *compte rendu* de 1762 contre les Jésuites. L'assemblée du clergé de 1765 a publié sa délibération contre les philosophes et les parlementaires ; le Parlement la fait interdire, mais voit son arrêt cassé par le conseil du roi.

Le Parlement de Paris poursuit la lutte sur les deux questions ; il fait des remontrances. Mais le roi prend parti, il vient lire la déclaration du 3 mars 1766 où est affirmée la théorie du gouvernement. Il rejette la prétendue unité des Parlements formant par leur réunion un corps imaginaire ; il nie que le Parlement soit le représentant de la nation, chargé de maintenir les lois fondamentales ; il lui refuse le droit d'examiner et de vérifier librement, il ne lui reconnaît pas non plus le droit de démission. Il rappelle ensuite la théorie traditionnelle : le roi seul a le pouvoir législatif, le Parlement n'est qu'un instrument de publication, il ne peut donc faire de remontrances.

Peu à peu le conflit s'arrête ; en janvier 1767, le Parlement

ordonne aux évêques de rentrer dans leurs diocèses ; le roi casse l'arrêt, mais donne bientôt le même ordre.

3° Le dernier conflit, qui porte sur la constitution même du Parlement, est lié à un revirement dans la politique générale de Louis XV. Des ministres nouveaux arrivent au pouvoir : Maupeou est chancelier depuis 1768 et prêt à un coup de force ; à la fin de 1769, l'abbé Terray, sa créature, devient contrôleur général. Le conflit recommence bientôt à propos des mesures financières de Terray. Maupeou prend les devants : il fait rédiger l'édit de décembre 1770, qui enlève aux Parlements leurs moyens d'action, et le fait enregistrer en lit de justice. Cet édit, après avoir rappelé les principes fondés sur la tradition, défend comme conséquence : 1° toute action commune ; — 2° la cessation du service et les démissions combinées ; — 3° les remontrances itératives.

L'édit a été fait pour amener les parlementaires à se mettre en résistance ouverte à la volonté royale, afin qu'on puisse poursuivre et détruire les Parlements. C'est justement ce qui a lieu : les conseillers démissionnent. Le 19 janvier 1771, des mousquetaires sont envoyés, la nuit, auprès de chacun d'eux pour les sommer de reprendre le service. Quarante disent oui, mais se retractent le lendemain. Un arrêt du 21 janvier 1771 prononce l'exil indéfini du Parlement de Paris, et bientôt (13 avril) un arrêt le déclare supprimé : ses charges seront remboursées ; ses attributions passeront à un *Conseil supérieur*, chargé de rendre la justice et d'enregistrer sans remontrances les ordonnances et déclarations. Les membres du nouveau Conseil seront nommés et appointés par le roi. Le ressort du Parlement de Paris est démembré et six Conseils supérieurs sont créés. Le Parlement de Paris étant dispersé, des remontrances sont faites par celui de Rouen et par la Cour des aides. Cette fois, nous ne trouvons plus seulement la théorie des lois fondamentales, dont le Parlement est le gardien ; on fait appel à la théorie du droit de la nation, et on proclame le devoir du roi de convoquer ses seuls représentants : les États généraux. Le gouvernement agit avec les Parlements de province comme avec celui de Paris. Quand ces conseillers démissionnent, il les fait exiler ou interner, déclare leurs charges vacantes et institue une Cour supérieure. Tout d'abord, l'opinion est hostile ; on refuse de plaider devant les nouveaux magistrats, mais on finit par se résigner, et, en 1774, les nouvelles cours fonctionnent à peu près régulièrement.

De cette crise, l'opposition des Parlements sortait brisée : le gouvernement devenait absolu en théorie et en fait. Mais la crise avait produit une grande impression morale ; elle avait agité dans

tout le royaume la bourgeoisie des hommes de loi, la partie active de la population ; elle l'avait opposée au clergé et au gouvernement, et lui avait donné la théorie de la monarchie limitée. L'idée d'une révolution nécessaire, accomplie par les Etats généraux, s'imposait de plus en plus aux esprits de cette partie de la nation.

II

L'opposition sous le règne de Louis XVI et les conflits qui en découlent sont, on peut le dire, la préparation directe de la Révolution. La lutte s'engage entre le gouvernement arbitraire du roi et une classe de privilégiés, qui, ayant seule le droit de parler, fait entendre des réclamations au nom de la nation tout entière.

L'ancien régime reposait en France sur deux systèmes d'institutions, dont le caractère abusif et suranné faisait demander une réforme complète. Les institutions politiques, réduites au roi et à ses créatures directes, qui avaient entre leurs mains la totalité du pouvoir, Conseil des ministres, Conseil d'État, intendants, agents fiscaux, etc..., étaient bien loin de satisfaire les esprits de la bourgeoisie éclairée : on désirait voir réformer les procédés de ce personnel, arbitraires, secrets, routiniers, despotiques ; on voulait voir la fin des dilapidations à peine dissimulées, des agissements d'une administration désordonnée, et aussi, accessoirement, de l'intolérance en fait de religion et de presse. D'autre part, les institutions sociales n'étaient pas davantage en rapport avec les idées nouvelles. La nation était divisée en une hiérarchie de classes inégales : la noblesse avait le monopole des emplois de cour ; elle avait, ainsi que le clergé et les fonctionnaires, l'exemption des impôts ; la bourgeoisie des métiers avait le monopole de l'industrie dans les anciennes villes. La société était ainsi dominée par plusieurs classes favorisées, dotées de privilèges honorifiques ou économiques. Ces privilèges, que l'esprit public avait longtemps considérés comme légitimes, apparaissaient à cette date comme un abus : ainsi naissait un désir de réforme sociale portant sur ces exemptions d'impôts et ces monopoles.

Les causes de conflit étaient donc de deux natures. En fait, la crise de l'opposition, sous Louis XVI, comprend deux phases correspondant à chacune de ces causes. Nous voyons jusqu'en 1781 un essai de réformes sociales et économiques ; puis, de 1781 à 1789, un conflit politique sur les procédés du gouvernement. Ce sont ces deux périodes que nous allons étudier brièvement : les faits qui les remplissent sont bien connus et ont donné lieu à des

études intéressantes. Il importe moins ici de les raconter en détail que d'en bien faire comprendre le sens et la portée.

Jusqu'en 1781, il n'est nullement question de modifier le mécanisme politique : les seules réformes tentées sont dans le domaine économique et social.

Une première phase est constituée par le ministère de Turgot (1774-1776). Turgot est un économiste, il est partisan de la tolérance religieuse et du pouvoir central absolu. Il ne veut pas d'une réforme politique qui diminuerait le pouvoir royal ; il poursuit seulement une réforme économique, celle du système des impôts. Pour la rendre efficace, il est amené à changer les procédés administratifs et à créer des assemblées locales de divers degrés (paroisse, élection, province) sans pouvoir politique, destinées à informer le pouvoir central, à l'aider contre les abus de ses propres agents. Telles sont les idées principales exprimées dans son célèbre *Mémoire au Roi*. Pour l'avenir, Turgot a tout un plan d'éducation nationale laïque ; mais il ne peut le réaliser pratiquement.

Les réformes de Turgot prirent la forme d'édits royaux ; les trois principales furent : la liberté du commerce des grains, l'abolition de la corvée et la liberté de l'industrie. Toutes les classes privilégiées, se sentant atteintes par le ministre réformateur, s'unirent pour lui faire de l'opposition ; le Parlement les soutint. Louis XVI n'eut pas le courage de garder son ministère malgré la résistance des privilégiés, il fit demander à Turgot sa démission (12 mai 1776).

Le ministère de Necker forme la seconde phase (1776-1781). C'est un banquier, un financier : il n'essaie que les réformes nécessaires pour maintenir le Trésor ; il applique en petit un des projets de Turgot. Trois assemblées provinciales sont créées par lui dans les provinces les plus inertes : Berry, Haute-Guyenne, Bourbonnais. Formées de notables locaux, elles sont chargées de répartir l'impôt et d'en surveiller la levée.

Le *compte rendu* (1781) est le premier essai d'une publicité des recettes et des dépenses. Ce n'est pas encore un budget ; c'est un simple tableau publié par le gouvernement sans aucune garantie ; en fait, il est inexact, il ne mentionne que les dépenses ordinaires et diminue le déficit. Pourtant l'impression produite sur le public fut très grande, car c'était la première tentative pour rompre avec la tradition du secret des finances. On ne vit pas que Necker, ayant besoin de crédit pour ses emprunts, usait de cet expédient de banquier pour rassurer les prêteurs : la publicité du *compte rendu* n'était qu'une réclame, et non encore un procédé de contrôle de la gestion financière du gouvernement.

Cette tentative pour soulever le voile qui couvrait les finances publiques éloigna de Necker tous ceux qui vivaient des abus ; il entra en conflit avec la cour et le clergé, et fut obligé de se retirer.

2° La période des réformes économiques est close ; nous voyons commencer la crise politique proprement dite (1781-1789).

Le conflit ne commence pas à Paris ; le Parlement y enregistre sans remontrances l'édit du troisième vingtième, motivé par les dépenses de la guerre. Ce sont des Parlements de province qui élèvent la voix : Besançon réclame le droit de vérification libre. Rennes entre en lutte à son tour ; les Parlements s'entendent dans une action commune. Mais la paix met fin au conflit.

En 1785, les passions sont ranimées par un emprunt de 125 millions. Le Parlement de Paris fait entendre des remontrances. Le gouvernement émet alors un nouvel emprunt de 80 millions ; de nouvelles remontrances sont faites, et cette fois les Parlements de province soutiennent celui de Paris. Le gouvernement, employant les procédés anciens, donne ordre aux Parlements d'enregistrer ; mais l'emprunt est discrédité et il n'est pas couvert. Calonne abandonne l'idée de l'emprunt et adopte celle de l'impôt égal pour tous émise par Turgot, sous le nom de *subvention territoriale*. Il veut la faire approuver, et l'Assemblée des notables, que l'opinion publique ne prend pas au sérieux, est réunie (1787). Elle accepte les réformes : assemblées provinciales, abolition de la corvée. Pour la subvention territoriale, elle demande des explications sur l'état des finances, elle réclame le chiffre du déficit. Calonne refuse. ce moment, la reine le fait renvoyer.

C'est entre Brienne et les Parlements qu'éclate le dernier conflit le plus violent. Devant les notables, il reprend les plans de Calonne mais ceux-ci se séparent sans avoir rien fait. Ils avaient pourtant donné l'habitude de penser aux affaires politiques, et on peut dire qu'ils sont la première assemblée publique en France. Le gouvernement exécute aussitôt les réformes acceptées ; il abolit la corvée et organise des assemblées provinciales dans dix-neuf généralités.

Le résultat de toute cette agitation est de rendre familière l'idée de la convocation des Etats généraux. Telle est la position nouvelle du conflit entre le Parlement et le gouvernement : le roi veut forcer le Parlement à enregistrer les édits créant des impôts (libre, subvention territoriale) ; le Parlement répond en formulant à trois reprises la théorie du droit de la nation, et en réclamant les Etats généraux, comme l'a fait la Cour des aides en 1771. C'est précisément ce que le gouvernement ne veut pas. Il exige l'enregistrement en lit de justice ; le conflit devient violent et le Parlement de Paris est exilé à Troyes. Ceux de province prote

tent et demandent son rappel. Le gouvernement essaie d'un compromis, il retire ses édits.

Mais Brienne a besoin d'argent : il veut obtenir du Parlement le vote d'un emprunt de 420 millions à réaliser en cinq ans ; au bout de ce délai, les Etats généraux seront convoqués. Mais, dans la séance royale du 19 novembre 1787, le Parlement réclame leur convocation immédiate ; le gouvernement, par la bouche du roi, fait entendre la théorie traditionnelle du pouvoir royal absolu.

Les Parlements de province soutiennent celui de Paris dans la lutte ; pendant tout l'hiver l'excitation augmente, on affiche des placards. Le gouvernement revient au procédé violent de 1771. Il fait arrêter deux conseillers (4 mai 1788) ; puis, dans un lit de justice tenu à Versailles, il fait lire les décrets frappant les Parlements d'une interdiction indéfinie et créant une *Cour plénière*.

Ce coup de force n'aboutit pas : les Parlements de province font des remontrances ; les Etats de Bretagne protestent ; ceux du Dauphiné, supprimés depuis Louis XIV, se réunissent de nouveau. Le Trésor étant vide et le déficit augmentant chaque jour, il n'y a plus que deux procédés possibles : la banqueroute ou une réforme financière par les Etats généraux. Brienne essaie des deux moyens à la fois : il promet les Etats (juillet 1788), puis les convoque, et, en même temps, il suspend les paiements (16 août).

Necker, qui lui succède, fait rétablir les Parlements, et, aussitôt, celui de Paris parle de poursuivre les ministres ; il emploie même le mot de « responsabilité ». L'arrêt de convocation des Etats est signé par le roi (23 septembre). Dès ce moment, la bourgeoisie, qui va diriger les élections, parle de faire une révolution et de donner à la France une constitution comme celle d'Amérique.

Ainsi la tentative de réformes économiques et fiscales, qui a été faite tout d'abord par le gouvernement, a avorté ; car elle a été combattue par les privilégiés qui ont dirigé le roi. Les difficultés financières où s'est trouvé le gouvernement l'ont bientôt forcé à reprendre les projets de réforme, et, cette fois, la résistance des privilégiés porte le conflit sur le terrain politique. Le conflit que nous voyons entre le gouvernement et les corps publics, Parlements et Etats provinciaux, a pour objet non les privilèges, mais le mécanisme même du gouvernement en matière d'impôts. Ainsi, la vieille institution des Etats généraux reparait, après un long intervalle, dans une société pénétrée d'idées politiques nouvelles, venues d'Angleterre ou d'Amérique, et qui la transformera en une institution d'un caractère particulier, semblable aux assemblées anglaises.

E. C.

Le théâtre de Rotrou.

— « Saint-Genest ».

Conférence, à l'Odéon, de M. N.-M. BERNARDIN

Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.

MESDAMES, MESSIEURS,

Parmi les bustes d'auteurs célèbres qui décorent le foyer et les couloirs de la Comédie-Française, et qui forment comme un musée des gloires de notre art dramatique, il en est un que je considère comme une véritable merveille. Il se trouve dans le grand foyer, à gauche en entrant par la porte de l'escalier d'honneur, et il regarde ce bloc de marbre dans lequel J.-J. Caffieri a sculpté la vieillesse majestueuse et sereine de Pierre Corneille. Le buste dont je parle est du même artiste ; mais combien plus beau encore ! Avec quelle aisance la tête, fine et hardie, se dégage du collet de dentelles ! Quelle vivacité dans le regard intelligent et loyal ! Et comme la bouche est expressive sous la petite moustache qui vient d'être relevée d'un joli geste, plein de crânerie ! Oui, c'est bien là un contemporain des Cyrano et des d'Artagnan ; c'est bien un homme du temps de Louis XIII, de cette époque héroïque et charmante où la France était si française, où, les qualités natives de la race s'épanouissant comme sous un soleil printanier, une ardente et brillante jeunesse montrait au Louvre du courage dans l'esprit et sur le terrain de l'esprit dans le courage, tout en gardant au fond du cœur, souvent à son insu, la foi de son enfance qui lui enseignerait, après avoir bien vécu, à bien mourir. Ce buste Messieurs, est celui de Jean Rotrou, l'auteur, sympathique entre tous, du *Véritable Saint-Genest*.

Un cœur chaud, une intelligence ouverte, une verve étincelante le don, si rare au XVII^e siècle, de l'image, voilà les qualités par lesquelles Rotrou est demeuré, malgré son manque d'invention et quelquefois de goût, une des plus intéressantes figures de notre histoire littéraire.

Il a dix-neuf ans à peine, quand il fait représenter, en 1628, sa première œuvre, une tragi-comédie à la mode du jour, plus extravagante encore que ne l'indique son titre, *Le Mort amoureux*. Et depuis, avec une fécondité qui ne l'épuise pas, il donne à la scène en vingt-deux ans près de quarante pièces, toutes en cinq actes et en vers; et combien il en aurait donné davantage encore, s'il n'était pas resté quelque temps attaché à la grande fabrique d'œuvres théâtrales installée au Palais Cardinal par Richelieu! Le grand nombre des tragédies, des comédies et des tragi-comédies de Rotrou s'explique d'ailleurs par ce fait qu'aucune n'est de son invention. Il emprunte des sujets à l'antiquité, à l'Italie, à l'Espagne, avec ce beau dédain du grand siècle pour la nouveauté de la donnée, dans lequel Racine puisera le courage heureux de refaire, après tant d'autres, une *Iphigénie* et une *Phèdre*. Mais dans toutes ses adaptations de pièces antiques ou étrangères Rotrou est demeuré Rotrou, et toutes portent, en même temps que la marque du xvii^e siècle, celle de sa personnalité. Dans son *Hercule mourant* — vous en connaissez le sujet par la *Déjanire* de Saint-Saëns — elle est bien amusante, par sa couleur hôtel de Rambouillet, la scène où Hercule « travaille en tapisserie » aux pieds d'Iole, et lui soupire des madrigaux dignes de la fameuse *Guirlande de Julie* :

Qu'avec moins de travail les mains de la Nature
Ont bien mis sur ton teint de plus douce peinture !
Attends qu'au naturel je figure ces lis
Dont elle a ton beau sein et ton front embellis ;

mais le poète français a trouvé par endroits des beautés de sentiment et d'expression qui n'étaient pas dans son modèle Sénèque, et que n'eût point désavouées Sophocle. C'est dans l'*Amphitryon* de Plaute que Rotrou prend ses *Sosies*; mais il introduit dans sa comédie des traits si spirituels et si piquants que nous les admirons encore dans l'*Amphitryon* de Molière, qui n'a point dédaigné de les emprunter à Rotrou. Sa *Laure persécutée* est une tragi-comédie romanesque d'une invraisemblance folle et tout espagnole; mais Rotrou y a placé une scène de jalousie si belle qu'il n'y en avait encore eu de plus belle que dans *Othello*. Toutes ces pièces, trop faciles à la vérité, mais dans le goût de l'époque et pleines de vers sonores et d'images éblouissantes, réussirent beaucoup, et mirent très haut dans l'estime des contemporains l'auteur de la *Sœur*, de *Saint-Genest*, de *Venceslas* et de *Don Bernard de Cabrère*.

Rotrou était dans tout l'éclat de sa renommée, lorsqu'il apprit qu'une maladie épidémique ravageait la ville de Dreux, où il était

né, et au bailliage de laquelle il était lieutenant particulier et civil. En pareille circonstance, le sceptique Montaigne, maire de Bordeaux, avait fui la cité décimée par la peste, et s'était mis en sûreté à Libourne, loin d'administrés contagieux. Le croyant Rotrou fit le contraire. Sans hésiter, il marcha au devoir. Rien ne le put retenir, ni les charmes de Paris et de cette Place Royale, où, malgré des édits impitoyables, on croisait le fer dans le jour, et où, le soir, malgré les maris jaloux, on échangeait des baisers à l'ombre propice des arcades, ni l'amitié du grand Corneille, qui l'appelaient en riant son père, parce que Rotrou avait débuté avant lui, et dont Rotrou, par un heureux anachronisme, a fait au premier acte de *Saint-Genest* un magnifique éloge que vous allez applaudir au passage, ni même cet hôtel de Bourgogne où il avait tant de fois goûté l'enivrement sans égal du succès, et où il pouvait, à quarante ans, espérer encore tant de triomphes. N'avait-il pas écrit :

Mourir pour son pays, c'est payer une dette (1) ?

Il partit donc, certain qu'il partait à la mort : « Au moment où je vous écris, mon frère, on sonne pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu. » L'émule de Corneille est mort, Messieurs, en héros de Corneille :

Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux (1) !

Je sais bien qu'un érudit a découvert que la lettre dont je viens de vous citer une phrase admirable, était probablement apocryphe, et que le poète n'a pas eu à venir à Dreux, vu qu'il y était déjà. Peu nous importe, après tout, puisque le dévouement de Rotrou demeure vrai, et vraie sa mort héroïque ! Aussi j'approuve pleinement la ville de Dreux, qui lui a dressé, sur une de ses places, une statue assurément mieux justifiée que beaucoup d'autres, et j'approuve le statuaire Allasseur, qui, se souvenant qu'Eschyle, lorsqu'il composa sa propre épitaphe, voulut oublier les lauriers du poète pour ne rappeler que les exploits du soldat de Marathon, a représenté Rotrou dans sa robe de magistrat, et sur le piédestal a gravé, non pas les titres de ses chefs-d'œuvre, mais ces simples mots : « Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu ». Haute leçon de civisme transmise ainsi à la postérité, avertie en même temps que les hommes placeront toujours au-dessus des plus glorieux écrivains et des poètes les plus fameux

(1) *Iphigénie*, V, II.

tous ceux qui sont tombés, victimes volontaires, pour la patrie, grande ou petite.

De toutes les tragédies de Rotrou la meilleure est assurément *Fenceslas*, mais à coup sûr *Saint-Genest* est la plus curieuse par sa constitution extraordinaire et plus romantique que celle des drames les plus romantiques, avec ce deuxième théâtre élevé sur le théâtre, cette réunion bizarre sur la même scène de princes et d'acteurs, et ce mélange du tragique et du comique qui semble si insolite à tous ceux pour qui la tragédie racinienne est l'unique type de la tragédie au XVII^e siècle. Est-ce à dire, pour cela, que l'étrange tragédie chrétienne de Rotrou soit aussi originale et ait été, en 1646, aussi hardie que l'ont proclamé les porte-voix du romantisme enthousiasmé ? Quand je vous aurai conté la genèse de l'œuvre, qu'ils ignoraient, vous répondrez négativement.

Saint-Genest, que l'Église fête le 25 août, le même jour que saint Louis, — et par une amusante coïncidence ils vont être fêtés tous deux presque en même temps sur la scène de l'Odéon, grâce à Rotrou et à M. de Bornier, — saint Genest était un comédien qui fut martyrisé en 303. Un jour qu'il parodiait devant Dioclétien les mystères et les cérémonies des chrétiens, le baptême simulé qu'il reçut sur le théâtre produisit miraculeusement le même effet qu'un baptême véritable. Genest vit des anges lui apparaître, qui lui montrèrent sur un livre la liste de ses péchés effacés par l'eau salulaire. Touché de la grâce, il confessa aussitôt sur la scène même sa foi nouvelle, et, par ordre de Dioclétien, fut entraîné au supplice.

Le moyen âge s'intéressa beaucoup à ce martyr sorti des rangs du peuple, et l'on joua longtemps, avec grande édification des auditeurs, un très naïf mystère intitulé *l'Histoire du glorieux corps saint Genis à XLIII personnages*.

Quand, en 1624, Giovanni-Battista Andreini, directeur des *Fedeli*, troupe de comédiens italiens, publia, sous le titre de *Il Teatro celeste*, vingt et un sonnets en l'honneur des comédiens qui ont mérité la palme céleste, — car il n'y a pas eu, Messieurs, moins de vingt et un comédiens martyrs — c'est à saint Genest que le premier sonnet, assez beau, était consacré. Le voici, traduit par Magnin : « Tandis que Genest, sur la scène antique, mêle à la cithare d'or les accents d'Orphée, les hommes attentifs semblent de marbre, et toutes les sirènes se taisent comme endormies. — Mais, au moment où, comme un dragon farouche, il va lancer sa morsure contre le baptême, Dieu é moussé sur ses lèvres l'altière dérision, et, puissant correcteur, refrène sa témérité impie. —

Comme l'avidé guerrier de Tarse (1), renversé de son cheval, se releva touché de repentir et ne désirant que la croix avec le Christ, ainsi Genest, au moment où il va se jouer du baptême, a reconnu son erreur véritable dans des eaux feintes. Tout dans le début était infernal; tout est divin dans le dénouement. »

Vous avez remarqué l'antithèse du dernier tercet : « Genest a reconnu son erreur véritable dans des eaux feintes ». C'est de cette antithèse, qui d'ailleurs se trouvait déjà dans les *Annales ecclésiastiques* de Baronius, que sont nées les trois pièces écrites au xvii^e siècle sur saint Genest par Lope de Vega, par Desfontaines et par Rotrou. C'est même sur cette idée que se termine la tragédie de Rotrou : Genest a voulu

D'une feinte en mourant faire une vérité :

et c'est à cette idée que Lope de Vega avait emprunté le titre, intraduisible, *Lo Fingido Verdadero*, de la comédie religieuse qu'il a dédiée en 1622 à frère Gabriel Tellez, c'est-à-dire à cet admirable Tirso de Molina, dont, l'an dernier, nous avons ensemble étudié *le Séducteur de Séville et le Convive de pierre*.

Les trois actes de Lope de Vega forment une œuvre prodigieusement démesurée et parfaitement incohérente ; au demeurant, tout à fait amusante dans sa bizarrerie même.

Le premier acte, qui se passe d'abord en Mésopotamie, puis à Rome, ne nous fait pas assister à la mort de moins de trois empereurs : Aurélien, Carin et Numérien.

A ce premier acte dramatique et sévère succède un second acte comique et familial. On célèbre au palais impérial des réjouissances pour l'avènement de Dioclétien et la proclamation du César Maximin, et l'acteur Ginès vient proposer une représentation théâtrale. Ce Ginès aime la comédienne Marcelle, qui lui préfère le comédien Octave ; en sa qualité de chef de la troupe, Ginès pourrait bien renvoyer son rival ; mais il n'a pas d'autre jeune premier ! Il se résigne donc à le garder, et donne une « comédie de jalousie », que les acteurs commencent à jouer devant Maximin, Dioclétien et sa femme Camille. Dans son ressentiment contre l'ingrate, Ginès oublie tout à coup son rôle et improvise des reproches passionnés ; Marcelle essaie en vain de le rappeler au texte ; Dioclétien s'aperçoit de leur trouble, et le consul Lentulus — une bien plaisante esquisse — en profite pour placer une de ces flatteries énormes de fonctionnaire qui veut de l'avancement : « En contemplant ta Majesté, Seigneur, ils auront oublié

(1) Saint Paul.

ce qu'ils avaient le mieux étudié ». Bientôt après, dans la joie de se retrouver, Octave et Marcelle oublient également leur rôle en scène et remplacent si bien la feinte par une vérité qu'Octave enlève Marcelle pour tout de bon. Ginès vient expliquer à l'empereur qu'il est impossible de continuer le spectacle, et Dioclétien exprime le désir de lui voir jouer le lendemain le rôle d'un chrétien.

C'est au troisième et dernier acte que se trouvent les deux scènes pour lesquelles a été écrit le drame, les deux scènes à faire. La première est étrange et devait produire grand effet dans la pieuse et crédule Espagne. Genest se prépare à son rôle :

« J'apostropherai le cruel empereur, comme s'il était à mes côtés : chien, tyran sanguinaire (c'est bien cela, je montre bien ma colère), ne pense pas, bête féroce, que le fer ni le feu, que le martyr le plus atroce me fassent adorer les dieux. (Comme j'élève bien la voix !) Alors je me tournerai vers le ciel, j'appellerai les saints comme si j'espérais, grâce à cet affreux martyr, être reçu au milieu d'eux. Saints martyrs ! priez le Christ, dans la passion duquel vous avez trouvé des forces pour supporter des tourments moins atroces, priez-le qu'il me donne de l'énergie et du courage, et, puisque je ne peux pas, c'est vous qui le dites, aller à vous sans baptême, baptisez-moi, Seigneur !

Au son de la musique, des portes s'ouvrent en haut du théâtre : on voit apparaître l'image de la Vierge, un Christ dans les bras de son Père, et, sur les gradins du trône, les martyrs.

GINÈS

Comment ai-je pu dire que je demandais le baptême, puisque je n'ai rien écrit de pareil dans mon rôle, et comment se fait-il que j'entende tant d'applaudissements et d'harmonie dans le ciel ? Mais je dois me tromper, et je jouerais encore mieux mon rôle, si j'étais le chrétien lui-même qui veut faire son salut. Allons, je vais recommencer. Saints, demandez à Dieu, demandez-lui, puisque je me décide à être chrétien, que j'obtienne le ciel, grâce à vous, que j'abandonne les chimères, et que j'aie le désir d'imiter pour tout de bon ce chrétien que l'Empereur m'ordonne de représenter.

UNE VOIX à l'intérieur.

Tu ne l'imiteras pas en vain, Ginès, car tu seras sauvé.

La porte se ferme et GINÈS continue :

Ciel ! Qu'est ceci ? Qui m'a parlé ? Serait-ce par hasard quelqu'un de ma troupe, qui, malgré la distance, m'aurait vu traiter ce sujet et m'aurait si bien répondu ? Il imitait la voix céleste ; il dit que je

serai sauvé. Or, pour être sauvé, il faut être baptisé. Tu as beau, Ginès, vouloir imiter les chrétiens pour les tourner en dérision avec de perfides intentions; je soupçonne qu'il doit être vrai que les chrétiens vont au ciel. La voix qui a frappé mon oreille a pénétré mon âme, et j'ai lieu de croire que c'est le Christ, oui, le Christ lui-même qui m'a frappé et touché (1). »

Survient la cour, qui prend place. Le spectacle est précédé du chant d'un cantique; puis Marcelle, qui est revenue après s'être mariée avec Octave, débite le plus extraordinaire des prologues : elle énumère gravement les exemples d'intelligence, d'esprit, de générosité et de bonté donnés par la plus grande des bêtes, l'éléphant, et elle conclut en suppliant le très grand empereur de se conduire envers leur troupe comme un éléphant. Ce stupéfiant prologue applaudi, Ginès entre, conduit comme un prisonnier par un capitaine et par des soldats. De nouveau ses camarades s'étonnent de ne pas lui voir suivre le texte. Un ange paraît sur un praticable, qui invite Ginès à recevoir le baptême; tandis que le comédien se met à genoux, d'autres anges se groupent autour de lui avec une aiguère, un bassin, un chrêmeau (2) et des cierges allumés. Les comédiens ne savent plus où ils en sont et appellent le souffleur. Le jeune Fabio entre avec une longue chemise et des ailes dans le dos pour jouer la scène de l'ange, et demeure plus ahuri encore que les autres quand tous les personnages sur le théâtre lui soutiennent qu'il a déjà joué sa scène; la confusion est extrême, et l'empereur finit par se fâcher. Ginès alors explique le miracle, et Dioclétien le fait emmener en prison. Mais le consul Lentulus, plein de zèle, veut absolument trouver des complices à Ginès, et il interroge l'un après l'autre tous les comédiens. Obligé de reconnaître leur innocence, il ne les en bannit pas moins de Rome. Et bientôt, sur le Champ de Mars, nous voyons passer, chacun ayant son petit paquet au bras, la troupe désemparée et désespérée : « Qui fera Pâris dans la *Destruction de Troie* ? Qui fera Adonis dans la comédie de *Vénus* ? » Mais, tandis qu'ils maudissent Ginès, par qui ils sont ruinés, voici qu'ils l'aperçoivent empalé : « La comédie humaine, qui était toute absurdité, est terminée. Je joue celle que vous voyez, qui est divine. »

De l'analyse de cette pièce beaucoup trop touffue je vous prie de retenir deux choses très importantes : l'une, c'est que le miracle y est naïvement présenté sous les yeux tel que l'ont conté les

(1) Cité par M. Léonce Person, *Histoire du véritable Saint-Genest de Rotrou*.

(2) Petit bonnet de linge, dont on coiffe l'enfant baptisé.

hagiographes ; la seconde, c'est l'amusante vérité avec laquelle Lope de Vega a fait parler chacun des nombreux personnages, acteurs ou spectateurs, dans les scènes de confusion qui remplissent le second et le troisième actes. Il est certain d'ailleurs que par leur trop fréquente répétition ces effets, plaisants en eux-mêmes, finissent par lasser ; d'autre part, le premier acte n'a absolument aucun rapport avec les deux autres et pourrait être remplacé par un récit de dix lignes. La comédie religieuse de Lope de Vega est donc un beau monstre, mais c'est un monstre.

L'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint-Genest de Desfontaines est une œuvre beaucoup plus régulière et même sagement construite, mais franchement ennuyeuse. Il n'y a plus qu'une seule pièce intercalée dans la pièce principale, et elle ne remplit que les actes II et III ; le baptême est donné à Genest dans la coulisse, et c'est par un récit que le miracle nous est révélé. Dans sa prison, la comédienne Pamphile vient essayer d'attendrir Genest, dont elle est aimée ; mais c'est elle qui est convertie par lui au christianisme. Dioclétien les envoie ensemble au supplice, tandis que les autres comédiens, hommes et femme, se jettent tous à l'eau, de peur sans doute d'être brûlés. Dénouement ridicule d'une œuvre plutôt somnifère.

Fut-elle représentée ? J'en doute ; car la pièce de Rotrou est intitulée *Le véritable Saint-Genest*, conformément à l'habitude prise par les libraires d'alors pour distinguer les pièces « vraiment représentées » de celles sur les mêmes sujets qu'ils appelaient « contrefaites ». Mais il est probable du moins que ce fut l'œuvre si médiocre de Desfontaines, imprimée en 1645, qui donna à Rotrou l'idée de lire la pièce espagnole et d'en tirer son *Saint-Genest*.

Les circonstances étaient d'ailleurs on ne peut plus favorables en 1646 pour présenter au public français une adaptation de la bizarre comédie religieuse écrite par Lope de Vega.

Jusqu'à *Polyeucte* les tragédies chrétiennes n'avaient guère été jouées que dans les collèges, et c'était une des raisons pour lesquelles l'hôtel de Rambouillet avait voulu dissuader Corneille de porter sa pièce aux comédiens. Mais le succès de *Polyeucte* à l'hôtel de Bourgogne avait au contraire mis à la mode la tragédie chrétienne, et, à la suite de saint Polyeucte, Herménigilde, saint Alexis, sainte Catherine, sainte Aldegonde, saint Théodore, et bien d'autres encore, étaient montés sur les planches profanes. Il fallait profiter de l'engouement de l'époque pour les martyrs, et, tandis que les discussions sur la grâce occupaient tous les esprits, donner un pendant au chef-d'œuvre de Corneille.

D'autant plus que le despotisme des règles n'était pas encore, à beaucoup près, aussi absolu qu'on le croit; que, la tragédie venant à peine de se séparer de la tragi-comédie, la familiarité et le comique avaient encore une petite place dans les tragédies de Corneille lui-même; et que la contexture nécessairement bizarre du *Saint-Genest*, avec ses deux pièces emboîtées l'une dans l'autre, n'était pas une nouveauté qui pût faire scandale. Rappelez-vous en effet *L'illusion comique* de Corneille et son étrange constitution. Le premier acte, simple prologue, nous montre un père qui, sans nouvelles de son fils, vient à son sujet consulter un magicien. Celui-ci, par son art, lui fait voir tout ce qui est arrivé au jeune homme, et cette vision remplit les trois actes centraux. Au dernier acte, le jeune homme et sa maîtresse reparaissent couverts de somptueux vêtements, et le vieillard se réjouit déjà que son fils ait fait fortune, quand, tout à coup, un rival furieux l'étend mort d'un coup d'épée. Tandis que le père s'arrache les cheveux, le magicien lui montre le rideau qui se relève, et le vieillard aperçoit son fils, avec sa maîtresse et son assassin, tranquillement assis devant une table et partageant avec ses camarades la recette que vient de leur remettre le portier; son fils était devenu comédien, et c'est à une tragédie jouée par lui qu'il avait assisté. Tout est bien qui finit bien. Ce plan original avait beaucoup amusé, et *L'illusion comique* se maintenait au répertoire. Corneille eut naturellement des imitateurs. C'est ainsi que Gillet de la Tessonnerie avait donné successivement au théâtre *Le Triomphe des cinq passions* et *L'Art de régner*: dans la première pièce, un enchanteur, pour guérir Artémidore « de vaine gloire, d'ambition, d'amour, de jalousie et de fureur », évoquait des enfers « les héros les plus signalés de l'antiquité, pour lui montrer comme ces passions avaient autrefois causé la perte de ces grands hommes »; dans la seconde pièce, un sage gouverneur montrait à son élève cinq exemples historiques de justice, de clémence, de générosité, de continence et de libéralité. Puisque Gillet de la Tessonnerie avait pu deux fois depuis quatre ans avec succès encadrer cinq pièces toutes différentes dans un semblant d'action, Rotrou n'eut pas grande hardiesse, il me semble, à encadrer dans une pièce une autre pièce seulement.

Mais la difficulté de l'entreprise était ailleurs, et Rotrou le sentit bien. Elle était dans le mélange du sacré et du profane, et dans ce simulacre de baptême fait sur le théâtre.

La marquise de Rambouillet n'avait-elle point blâmé dans la tragédie chrétienne de *Polyeucte* l'union des tendresses humaines et de l'amour divin? Que ne dirait-on point dans la *chambre bleue*,

si Rotrou osait peindre les amours d'une comédienne et d'un martyr ? Et, en auteur prudent, il a supprimé de sa pièce la passion jalouse de Genest pour sa camarade Marcelle. Résultat : la scène du dernier acte où Marcelle vient visiter Genest dans son cachot pour essayer d'ébranler sa résolution est loin d'être pathétique comme la grande scène, qu'elle suit d'ailleurs pas à pas, du quatrième acte de *Polyeucte* entre Pauline et son mari. Ce n'est même plus la Pamphilie de Desfontaines voulant d'abord arracher à la mort l'homme qu'elle aime ; c'est tout simplement la jeune première suppliant le grand premier rôle de ne pas faire un coup de tête et invoquant l'intérêt supérieur de la recette. Et cela nous touche moins.

De même Rotrou, pour respecter des scrupules respectables, n'a pas montré aux spectateurs, comme l'auteur espagnol, la sainte Vierge, le Christ, Dieu le Père, les anges, ni les martyrs. Il s'est prudemment contenté de faire entendre d'abord une voix du ciel, et plus tard de faire dire à Genest, dans une sorte d'hallucination, qu'il voit un ange lui apporter l'eau du baptême. Et cela est moins dramatique.

Avec toutes ces suppressions la matière devenait singulièrement infertile. Du moment que Rotrou renonçait au premier acte de Lope de Vega comme inutile à l'action et au second comme trop profane, du moment qu'il abandonnait le merveilleux dont était rempli le troisième et dernier, il ne lui restait presque plus rien pour fournir ses cinq actes. Heureusement le P. Cellot se trouva là juste à point pour le tirer d'embarras.

Cet estimable latiniste, de la Compagnie de Jésus, avait publié en 1630 un recueil de tragédies composées pour ses élèves. Ce recueil tomba dans les mains de Rotrou ; il ne l'eut pas plus tôt lu qu'il s'écria, comme fera Pascal, mais sur un autre ton : « Il n'est rien tel que les Jésuites ! » Il venait d'y trouver le sujet de sa belle tragédie de *Chosroès* et les scènes dont il avait besoin pour remplir son *Saint-Genest*. Le recueil du P. Cellot s'ouvre en effet par un *Saint-Adrien, martyr*, tragédie de près de 3000 vers. Saint Adrien était un officier de Maximin, qui avait cruellement persécuté les chrétiens à Nicomédie ; mais, plein d'admiration pour le courage de ses victimes, il avait fini par embrasser leur foi, et de bourreau était devenu martyr. Bien qu'Adrien eût été supplicié sept ans après saint Genest, Rotrou, se permettant un anachronisme qu'on aurait mauvaise grâce à lui reprocher, eut l'idée ingénieuse de faire représenter par Genest le martyr d'Adrien, et de nous montrer ce spectacle piquant : Maximin assistant à la représentation d'une pièce où un acteur a pris son nom et le joue

lui-même. Ainsi la tragédie de Rotrou, sous ce titre un peu long *Le véritable Saint-Genest, comédien païen représentant le martyr d'Adrien*, va se composer de deux tragédies de longueur à peu près égale : *le Martyre d'Adrien* et *le Martyre de saint Genest* ; Genest et ses comédiens vont paraître devant vous sous deux noms, le leur, Genest, Marcelle, Octave, Sergeste, Lentule, dans *le Martyre de Saint-Genest*, et celui des personnages qu'ils jouent Adrien, Nathalie, Flavie, Maximin, Anthisme, dans *le Martyre d'Adrien*.

Vous voyez que, si Rotrou s'est dans cette pièce étrange montré moins audacieux qu'on ne le dit, il y fut aussi beaucoup moins original qu'on ne le croit, puisqu'elle est formée d'emprunts faits à Lope de Vega et au P. Cellot, et même à Desfontaines et à Corneille. Ce n'est donc qu'un arrangement, mais c'est l'arrangement très adroit d'un grand poète.

Nulle part Rotrou n'a été plus poète que dans *le Martyre d'Adrien* et le latin froidement élégant du P. Jésuite lui a inspiré des vers d'un lyrisme éclatant. Personne autre au xvii^e siècle, personne je le répète, n'eût écrit l'incomparable couplet d'Adrien sur les martyrs :

J'ai vu (Ciel, tute sais par le nombre des âmes
Que j'osai t'envoyer par des chemins de flammes)
Dessus les grils ardents et dedans les taureaux
Chanter les condamnés et trembler les bourreaux ;
J'ai vu tendre aux enfants une gorge assurée
A la sanglante mort qu'ils voyaient préparée,
Et tomber, sous le coup d'un trépas glorieux,
Ces fruits à peine éclos, déjà mûrs pour les cieux.

La fin de la discussion entre le chrétien Adrien et le païen Flavie, vive, passionnée, dramatique, fait songer aux plus célèbres dialogues cornéliens, et le *Credo* de Polyeucte n'est pas plus admirable que celui d'Adrien. J'ajouterai que ces deux derniers morceaux appartiennent au poète français seul, et que l'on en chercherait vainement le modèle dans le poète latin.

D'où vient donc, Messieurs, que nous admirions sans réserve la pourpre éclatante de cette poésie égale aux plus belles et que *le Martyre d'Adrien* pourtant nous laisse assez indifférents et plutôt froids ?

Faut-il croire, avec les pédants du grand siècle, que cela justifie Aristote, qui, en excluant de la tragédie « les personnes tout fait vertueuses qui tombent dans le malheur », s'est trouvé ainsi bannir les martyrs de notre théâtre ? D'abord les pédants ont fait là parler Aristote, et nous ne savons pas du tout ce qu'il eût pensé de la valeur dramatique des martyrs ; mais l'eût-il nié que

Polyeucte serait là pour lui infliger un démenti. Il faut chercher ailleurs la solution du problème.

Avez-vous jamais accordé la moindre attention au petit drame que jouent également dans *Hamlet* les comédiens sur un second théâtre élevé au fond de la scène ? Savez-vous s'il est bon ou mauvais ? si les vers en sont brillants ou ternes ? Vous les avez entendus, vous ne les avez jamais écoutés, occupés que vous étiez à épier sur le côté de la scène l'effet terrible que va produire cette seconde pièce sur les deux principaux personnages de la première : Hamlet et le roi. Il en est à peu près de même dans *Saint-Genest*. La cour, qui est là sous nos yeux, assistant à la représentation du *Martyre d'Adrien*, nous rappelle constamment que c'est une fiction qui se déploie sur le second théâtre, que le personnage qui y parle non avec sa voix naturelle, mais avec une voix de scène, ce n'est point Adrien, mais le comédien Genest ; que cette femme avec qui il s'entretient, ce n'est point l'épouse d'Adrien, Nathalie, mais la comédienne Marcelle ; et ainsi l'illusion, cette illusion qu'il est si difficile d'obtenir complète au théâtre, s'évapore ; l'émotion disparaît avec elle ; la curiosité seule demeure : nous nous demandons comment Dioclétien et Maximin ont la patience d'écouter toutes ces tirades, parfois blessantes pour eux, et nous trouvons bien lent à venir le moment où l'acteur, miraculeusement touché de la grâce, cessera de jouer Adrien pour redevenir Genest. Le *Martyre d'Adrien* a donc beau renfermer des beautés de premier ordre, ne figurant dans *Saint-Genest* qu'à titre de ressort dramatique, il ne saurait nous toucher. Il finit par nous lasser ; et c'est pour avoir à la première représentation observé sur les visages des spectateurs des signes discrets de cette lassitude que, par égard pour Rotrou, j'ai demandé et obtenu l'autorisation de porter dans cette partie de sa pièce quelques coups de ciseaux, respectueusement énergiques.

Mais si le *Martyre d'Adrien* est froid, combien vivant est le *Martyre de Saint-Genest*, et combien amusant, au sens où les peintres prennent ce mot ! Comme Corneille avait habilement découpé le chef-d'œuvre du *Cid* dans le drame énorme de Guillen de Castro, Rotrou, avec ce bon sens tout français, que nous avons bien tort de dédaigner, vu qu'il est beaucoup plus rare que l'esprit, lequel, on le sait, court les rues, Rotrou a fait un choix très précieux parmi les traits de mœurs et de caractères, parmi les détails pittoresques prodigués dans sa pièce par Lope de Vega ; et il a joint quelques autres fort heureusement trouvés, et il a peint ainsi un tableau très réaliste et très curieux, qui reste unique dans la galerie de nos tragédies classiques.

Il est assez piquant déjà, avec sa galanterie héroïque, le premier acte, qui nous montre les fiançailles de la princesse Valérie une précieuse, avec Maximin, ce berger que son courage et ses exploits ont élevé jusqu'à l'empire ; et la scène n'est certes point banale où l'auteur Genest s'entretient avec les souverains de l'art dramatique et du répertoire, le comédien déclarant hautement sa préférence pour les auteurs anciens, les princes penchant plutôt pour les modernes, dont la nouveauté les séduit.

Mais le second acte est un délicieux, un exquis tableau de genre dans lequel se trouvent en germe tout l'*Impromptu de Versailles*, de Molière, et le second acte, si pittoresque, d'*Adrienne Lecouvreur* de Rotrou, en effet, nous introduit dans les coulisses, tandis que les acteurs se préparent à la représentation. Genest, qui achève de s'habiller devant le théâtre à peine terminé, donne des louanges et des conseils au décorateur, lequel s'excuse modestement de n'avoir pu mieux faire ; puis il repasse son rôle, tout en mettant sa perruque et sa barbe. Survient la comédienne Marcelle, fuyant sa loge encombrée de galants qui la fatiguent de leurs madrigaux usés et de leurs éloges hyperboliques. Genest la plaint en riant et, comme il veut lui faire encore une fois répéter son monologue Marcelle retrousse d'un geste familier sa longue tunique, et monte en courant sur le théâtre, d'où Genest, la scène dite, va l'aider galamment à descendre. A peine sera-t-il seul que la voix céleste se fait entendre, l'invitant au baptême ; mais, au milieu de son trouble, voici que le décorateur vient allumer et préparer la musique. Les princes entrent en discutant sur les mérites respectifs de la tragédie et de la comédie ; ils prennent place avec le préfet Plancien, qui joue le rôle du consul Lentulus dans la pièce de Lope de Vega ; Dioclétien fait faire silence ; les musiciens exécutent une petite ouverture, et la représentation du *Martyr d'Adrien* commence sur le théâtre élevé. Quand le premier acte en est achevé, la princesse Valérie exprime le désir d'aller derrière la tapisserie voir et complimenter les acteurs. N'est-il pas vrai que, si le mot *amusant* n'existait pas, il faudrait l'inventer pour l'appliquer à ce deuxième acte de *Saint-Genest* ?

Combien d'actes de tragédies
Dont on ne peut en dire autant !

Et toujours les applaudissements et les réflexions des princes soulignent et commentent les vers du *Martyr d'Adrien*, dont la représentation est même un instant interrompue par l'entrée brusque de Genest, qui vient se plaindre que les coulisses sont envahies par les courtisans trop galants, et réclamer, au nom de la morale, l'intervention de l'empereur.

Au quatrième acte, le trouble apporté dans la représentation par la conversion subite de Genest est rendu avec un sentiment de la mesure tout à fait remarquable, et je trouve encore dans l'interrogatoire des comédiens par le préfet un trait bien curieux et bien XVIII^e siècle : « Que représentiez-vous ? » demande Plancien à Albin ; et le comédien répond humblement : « Les assistants ». C'est, Messieurs, que la foule était toujours à cette époque, vu la petitesse de la scène, composée d'un seul personnage. Et voilà comment Léandre pourra répondre encore, dans les *Plaideurs*, à la même question posée par Perrin Dandin : « Moi, je suis l'assemblée. »

L'heureuse création de la princesse Valérie a permis à Rotrou de donner un peu plus d'intérêt à son dénouement, en laissant espérer jusqu'à la dernière minute que la catastrophe pourra être écartée. La princesse amène les comédiens aux pieds de l'empereur son père ; elle intercède pour eux, et Dioclétien est prêt à s'attendrir, quand le préfet vient annoncer que tout est fini. Et, tandis que les comédiens s'éloignent en larmes, l'épais et vulgaire Maximin emmène en plaisantant la princesse Valérie, tant il est vrai que jusqu'à la fin la comédie accompagne la tragédie dans cette pièce extraordinaire, comme dans la fameuse sérénade de *Don Juan* l'accompagnement semble se moquer des paroles, comme dans *Roméo et Juliette* les musiciens plaisaient auprès du corps inanimé de la jeune fille. Et, de fait, si l'on peut, à propos d'un de nos vieux poètes tragiques, évoquer le souvenir de Shakespeare, c'est à propos de Rotrou. Quelle que soit la distance qui les sépare, ce rapprochement n'en est pas moins pour Rotrou fort glorieux.

L'étroite tyrannie des règles et la loi de la séparation des genres, bientôt respectée comme un dogme, ne tardèrent pas à écarter du répertoire *Saint-Genest*, qui tomba et demeura deux siècles dans un oubli presque complet. Ce fut M. Emile Deschanel qui l'en tira. Il apporta la pièce au directeur de ce théâtre, qui était alors le comédien Bocage, dont vous pouvez admirer, au-dessus de l'escalier, un fort beau portrait peint par Eugène Giraud. L'acteur romantique s'enthousiasma pour la pièce si étrange du vieux Rotrou, et voulut en jouer lui-même le principal rôle. Cette reprise obtint le 15 novembre 1845 un succès éclatant, et dans leurs feuilletons Jules Janin et Théophile Gautier louèrent sans réserve la composition curieuse du drame et la beauté, tour à tour lyrique, héroïque, précieuse et familière de la versification. Même succès quand, en 1874, Ballande donna à la Porte Saint-Martin, avec Charpentier dans le rôle de Genest, deux représen-

tations de la tragédie de Rotrou. Même succès encore il y a dix jours, quand l'Odéon vient de la reprendre, et les applaudissements qui ont salué M. de Max ont dû se faire entendre jusqu dans la rue Rotrou. Je ne crois pas toutefois que cette pièce, si amusante dans sa complication et dont vous garderez certainement toujours le souvenir, s'installe définitivement au répertoire côté de cet admirable *Polyeucte*. C'est que, voyez-vous, les combinaisons les plus ingénieuses de l'esprit ne touchent pas autant qu'un cri sorti du cœur ; et regardez toutes les œuvres immortelles : ce sont des œuvres simples.

N.-M. BERNARDIN.

Sujets de devoirs et de leçons

Agrégation de philosophie.

Nature et valeur du syllogisme.
Qualités premières et qualités secondes.
Du fondement de la morale.
La théorie de l'évolution.

(Conférence de M. Brochard.)

De la méthode en psychologie.
L'effort.
La liberté.
L'automatisme psychologique.

(Conférence de M. Séailles.)

Le progrès.
La liberté est-elle un fait de l'expérience intime ?

(Conférence]de M. Lévy-Bruhl.)

Platon et Plotin.

(Conférence de M. Brochard.)

Ouvrages signalés

Le génie latin, la race, le milieu, le moment, les genres, par M. GAS-
 MICHAUT, professeur de littérature latine à l'Université de Fribourg,
 Librairie A. Fontemoing, Paris, 1899.

**Etudes littéraires sur les auteurs français (prescrits pour
 l'examen du brevet supérieur)**, par MM. RENÉ DOUMIC, professeur de rhéto-
 rique au collège Stanislas, et LÉON LEVRAULT, professeur de rhétorique au
 lycée d'Angers, librairie Paul Delaplane, Paris, 1899.

Rabelais, sa vie, son génie et son œuvre, par M. GUSTAVE VALLAT,
 Librairie A. Fontemoing, Paris, 1899.

La France sous le Consulat, par M. F. CORRÉARD, professeur
 d'histoire au lycée Charlemagne, Société française d'éditions d'art, Paris,
 1899.

**Pascal : l'homme, l'œuvre, l'influence. Notes d'un cours professé à
 l'Université de Fribourg (Suisse) durant le semestre d'été 1898**, par
 VICTOR GIRAUD, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé des
 lettres. Deuxième édition, revue et corrigée. 1 beau vol. in-16 de x-
 52 p. 3 fr. 50. Paris, FONTEMOING, 1900.

PASCAL est assurément, de tous les grands écrivains du XVII^e siècle,
 celui dont l'œuvre nous paraît la plus actuelle ; et il serait à peine exagéré
 de dire que la pensée contemporaine est comme hantée et obsédée par son
 souvenir. Ce sont les raisons multiples de cette singulière survivance qu'a
 voulu étudier M. GIRAUD ; il ne s'est pas contenté de lire et de relire Pas-
 cal de vivre en quelque sorte dans son intimité : il s'est enquis de tous
 ses travaux, si nombreux, surtout depuis vingt ans, qui ont été publiés
 sur lui ; sur toutes les questions, psychologiques, religieuses, philoso-
 phiques, littéraires, scientifiques même, que soulève cette œuvre aux
 aspects si variés, il a confronté les solutions qu'en a proposées Pascal
 avec celles qui lui ont paru le plus justement en faveur auprès de nous.
 Il a présenté les résultats de cette enquête dans une série de 21
 leçons qui ont été professées à l'Université de Fribourg et qui, déjà publiées
 l'an dernier sous la forme concise et suggestive qu'on retrouvera dans cette
 édition, lui ont valu les éloges des « pascalisants » les plus distin-
 gués : ... Votre travail, lui écrivait M. Boutroux, aussi respectueux que
 sagace et bien informé, rendra les plus grands services, et con-
 tribuera excellemment à faire comprendre de mieux en mieux Pascal, à qui
 jusqu'à ces derniers temps, a, plus ou moins, prêté ses propres
 idées.

**La Rhétorique du peuple, ou la lettre, la conversation et le dis-
 cours public**, par M. F. GACHE, librairie A. Veyrière, Alais, 1899.

Leçons de morale pratique, par E. RAYOT, *agrégé de philosophie, professeur au lycée de Besançon*, librairie Paul Delaplane, Paris, 1899.

Discours de la Méthode, avec un commentaire perpétuel, par M. PAUL LANDORMY, *agrégé de philosophie, professeur au lycée de Bar-le-Duc*, librairie Paul Delaplane, Paris, 1899.

Friedrich Nietzsche, *Aphorismes et fragments choisis*, par HENRI LICHTENBERGER, professeur de littérature étrangère à l'Université de Nancy. (1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 2 fr. 50. — Félix Alcan, éditeur.)

Pensées de Tolstoï, d'après les textes russes, par OSSIP-LOURIÉ. 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 2 fr. 50 (Félix Alcan, éditeur).

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. J. Carpentier

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

COMMENT TACITE A COMPRIS L'HISTOIRE.....	Gaston Boissier, <i>Professeur au Collège de France</i>
HOUDAR DE LA MOTTE ; — LE TRADUCTEUR DE L'« ILIADÉ ».....	Émile Faguet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
LE THÉÂTRE DE SOPHOCLE. — « ANTIGONE ».	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
RACINE ET MADAME DE MAINTENON.....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
LE THÉÂTRE DE SCHILLER.— « MARIE STUART ».	Charles Dejob, <i>Maître de Conférences à l'Université de Paris.</i>
PLAN DE LEÇON (<i>Agrégation des lettres</i>)....	Université de Paris.
PROGRAMMES DES AUTEURS (<i>Licence ès lettres</i>)..	Université de Paris.
COURS DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.....	Année 1899-1900.
OUVRAGES SIGNALÉS.	

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année
que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs
chaque année.

CORRESPONDANCE

M. R. P. — Oui, nous publierons également quelques-unes des *causeries* du samedi à
l'Odéon, et notamment celle, fort intéressante, de M. Bernardin sur la *Comédie italienne*.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble,
ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème
et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste
et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de
devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et
quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Comment Tacite a compris l'histoire.

Cours de M. GASTON BOISSIER,

Professeur au Collège de France.

Vous savez (1) quelle conception les anciens se formaient de l'histoire : ils voulaient d'abord que l'histoire fût vraie ; ils voulaient aussi qu'elle fût une école de moralité, c'est-à-dire, en somme, une véritable morale en action. Enfin, ils croyaient que l'œuvre historique devait être, avant tout, une œuvre d'art. Il faut reconnaître qu'il y a, entre cette conception et la conception moderne de l'histoire, beaucoup moins une différence de principes qu'une différence de degré. Nous sommes un peu injustes aujourd'hui pour l'opinion des anciens sur ce sujet, et peut-être sommes-nous trop portés à oublier cette idée si vraie, déjà émise par Héron, que l'histoire est un genre qui appartient à la littérature.

D'une manière générale, Tacite s'est fait de l'histoire l'idée qu'on s'en faisait autour de lui. Il est évident que, pour lui, la première qualité et le premier devoir d'un historien consistent dans la recherche de l'impartialité et de l'exactitude ; la vérité est la loi même du genre. Tacite a donc cherché à s'instruire des faits avant de les raconter. Il est même remarquable que, de tous les historiens anciens dont les œuvres nous sont restées, c'est Tacite qui cite le plus souvent ses sources. Salluste n'en parle jamais ; Tite-Live en

(1) Voir la *Revue des Cours et Conférences*, 1898-99.

parle peu. Pourquoi, sur ce point, Tacite se sépare-t-il si profondément de ses devanciers? Était-ce pour s'en faire accroire? On l'a prétendu quelquefois, mais cette raison ne peut être exacte. Sans doute, les anciens se sont montrés en général peu scrupuleux sur le choix des sources, et ils n'ont pas compris le service qu'elles pouvaient rendre. Puisque les anciens y tenaient peu, il est naturel que Tacite ne se soit pas flatté outre mesure d'être celui qui en a fait le plus grand usage. Pourquoi cependant éprouve-t-il le besoin de les citer? C'est que l'histoire dont Tacite s'occupait, était une histoire contemporaine, dont les faits s'étaient pour la plupart passés récemment. Il est vrai que, lorsqu'il étudiait les règnes de Tibère et de Caligula, il ne pouvait plus trouver autour de lui, sous le règne de Trajan, que de très rares survivants de certaines époques déjà éloignées; mais, si les hommes qui avaient pris part eux-mêmes aux événements avaient disparu, leurs fils vivaient encore, et quelquefois même Tacite semble préoccupé à cette idée. Les faits, étant plus présents aux esprits, étaient plus discutés, et, avant de les raconter, avant de porter un jugement sur les événements et sur les hommes, il fallait, de toute nécessité, consulter et critiquer les sources. C'était donc en quelque sorte le voisinage des événements qu'il rapportait, qui forçait Tacite à n'invoquer que des documents et des témoignages d'une authenticité incontestable. D'autre part, s'il a cité ses sources, c'est aussi parce que le sens un peu moderne de l'histoire commence à entrer déjà dans l'esprit de la littérature antique. Tacite est le plus moderne des historiens anciens, non seulement par la date, mais aussi par l'inspiration et la méthode.

Voyons donc quelles étaient ses sources?

Tout d'abord il avait dû consulter les documents officiels, qui se trouvaient à Rome dans les archives du sénat: c'étaient les *Acta senatus*. Tous les événements importants s'étaient, en effet, dénoués dans le sénat; les *Acta populi* n'existaient plus, tout se passait entre le sénat et l'empereur. On avait défendu de communiquer et de publier les *acta senatus*, et, pendant longtemps, il fut difficile de les connaître. Mais un grand nombre de ces actes avaient paru dans le *Journal officiel du peuple romain* (*Acta diurna populi romani*), où étaient publiés les sénatus-consultes et les discours de l'empereur. La presse politique n'existait guère. Le journal, pour les anciens, se réduisait à l'affichage. On affichait les *Acta* à la porte du sénat, et là beaucoup de scribes venaient les copier pour les transcrire et les répandre ensuite dans Rome. Nous voyons que Pline se faisait envoyer les nouvelles à sa maison de campagne par de véritables entrepre-

neurs de publicité. Mais ces journaux se perdaient très vite, et l'on considéra comme un grand service rendu à l'histoire l'œuvre d'un homme éminent du règne de Vespasien, Mucien, qui, disgracié par l'empereur, eut l'idée de réunir tous les vieux journaux et d'en former un recueil de trente ou trente-cinq livres, qu'il publia. Il est hors de doute que Tacite les étudia : ce qui le prouve, ce sont certaines expressions qui reviennent souvent dans ses œuvres, comme *reperio*, *invenio* (c'est-à-dire : je trouve dans les actes officiels). Malgré la défense qui avait été faite de les communiquer, il avait certainement dû les lire. Nous savons d'ailleurs que cette autorisation était quelquefois accordée. C'est ainsi que son ami Pline le Jeune, qui cependant n'était pas un personnage aussi important que lui, a pu les consulter. Il raconte qu'un jour, en se promenant, il arriva, en suivant une voie publique de Rome, au tombeau de l'affranchi Pallas. Cet affranchi avait joui d'un pouvoir illimité sous Claude : il était devenu l'amant de la reine et lui avait persuadé de se débarrasser de son mari. Néron l'avait fait périr pour avoir ses biens. Ayant aperçu sur son tombeau une épitaphe flatteuse, où il était dit que le sénat lui avait adressé des éloges, Pline eut l'idée d'aller au sénat vérifier le fait. Il découvrit, en effet, dans les archives un certain nombre de sénatus-consultes pleins de basses flatteries en l'honneur de cet ancien esclave. Le sénat lui avait accordé les ornements de la préture, en y joignant un présent de plusieurs millions de sesterces. Très riche, Pallas accepta les ornements et refusa l'argent. Mais le sénat ne s'en tint pas là ; il s'adressa à l'empereur pour le prier de faire violence à la modestie et à la frugalité de Pallas, et de le décider à accepter l'argent qui lui était offert. Nouveau refus. L'empereur se rendit alors au sénat et fit l'éloge de Pallas : le sénat décida que la harangue de l'empereur ainsi que les sénatus-consultes seraient gravés en lettres d'or au pied de la statue du divin Jules, en plein forum. Pline a le cœur soulevé par cette abomination. « Comme je suis heureux, s'écrie-t-il, de n'avoir pas vécu dans ce temps-là ! » — Il est donc certain que Tacite a pu lire, lui aussi, les actes officiels. D'ailleurs, quand on était sénateur, quand on avait seulement participé aux fonctions publiques (et Pline avait été préteur), on avait généralement accès dans les archives du sénat. Dans une autre lettre, Pline, ayant appris que Tacite allait écrire l'histoire de Domitien, lui raconte qu'il a témoigné d'un grand courage à cette époque dans une affaire très grave. « Je te raconte ce fait, ajoute-t-il, parce que je serais très heureux que tu le misses dans ton histoire... Cependant je n'aurais pas besoin de te le raconter, parce que je sais qu'il ne pouvait t'échapper, puisqu'il se trouve

dans les *Acta publica*. » Il résulte bien de ce texte que Tacite pouvait consulter les documents dont il avait besoin pour écrire son histoire.

Mais quel usage en a-t-il fait ? Nous abordons ici un point très délicat. Quelquefois il cite expressément ses témoignages ; quelquefois, il ne les cite pas, mais on devine bien qu'il s'en sert (1). Il est visible que certains textes ont été copiés par lui, surtout dans les endroits où il raconte en détail les délibérations du sénat : c'est ainsi qu'il cite exactement le début de la fameuse lettre écrite au sénat par Tibère, découragé, épouvanté de la situation douloureuse où il se trouve, écœuré des hypocrisies qu'elle lui impose et des crimes qu'il commet, dont il a conscience et qu'il ne peut pas ne pas commettre : l'accent brutal de cette lettre trahit comme un besoin de soulager, dans la sincérité de l'aveu, son âme opprimée par une affreuse angoisse ; et, à ce propos, Tacite rappelle l'admirable pensée de Platon : « Si l'on pouvait voir le cœur des tyrans, on verrait que leur âme est encore plus malheureuse que celle des malheureux qu'ils immolent à leur vengeance. » — Mais Tacite n'a pas multiplié ces citations ; elles sont même assez rares chez lui.

Le scrupule avec lequel il nous dit, par exemple : « Je rapporte ici exactement ce qui a été prononcé », nous montre qu'en règle générale il ne cite pas textuellement. Ainsi, il nous raconte quelque part qu'un roi germain, allié du peuple romain, avait été chassé de ses Etats ; ne sachant où se réfugier, il écrit à Tibère une lettre empreinte d'une grande noblesse. Tacite, qui avait vu les Germains de près, parle de ce prince avec beaucoup de respect. Par cette lettre courageuse et énergique, dit-il, le roi demandait sans bassesse à Tibère de le recevoir dans ses Etats. Tibère répondit en termes pleins de vanité, lui accordant l'hospitalité, mais lui faisant sentir combien il était utile d'être l'allié du peuple romain. Tacite nous dit de cette lettre : *exstat oratio* (la lettre existe encore). Il l'avait donc sous les yeux, et, bien qu'elle fût sans doute fort belle, il ne la transcrit pas ; il se contente de Panalyser : Tibère, nous fait-il remarquer, répondit à peu près en ces termes (*in hunc fere modum*). — Même quand il serait absolument nécessaire de connaître les pièces authentiques, Tacite ne les donne pas. La mort de Britannicus est entourée d'un mystère que Tacite ne cherche pas à percer ; il n'ose se prononcer sur une question si grave.

(1) On en trouve la preuve dans des expressions de ce genre : « Le lendemain de ce jour, le sénat fit telle chose. » — « Je n'ai pas l'intention de rapporter tout ce qui s'est fait dans cette séance du sénat. » — Etc.

Tacite a donc puisé aux sources originales, officielles; mais il ne l'a pas toujours fait.

Pour écrire ses œuvres, il a aussi consulté les historiens de l'époque précédente, qui avaient déjà signalé les faits qu'il allait raconter à son tour. Il y en avait un grand nombre et de très célèbres : par exemple Aufidius Bassus, Plinius Secundus, l'auteur de l'*Histoire naturelle*, Fabius Rusticus. C'étaient des esprits distingués, dont Quintilien fait le plus grand éloge. Tacite s'en est beaucoup servi. Nous rencontrons à ce sujet une opinion curieuse soutenue en Allemagne il y a quelques années, abandonnée aujourd'hui : d'après la loi énoncée par le critique allemand Nyssen, tous les historiens romains se seraient contentés de reproduire les ouvrages d'un historien antérieur, de telle sorte qu'il y aurait à distinguer, parmi les historiens latins, celui qui rapporte pour la première fois certains événements et ceux qui copient son récit avec de simples modifications de forme, pour en faire une œuvre d'art nouvelle sans changer le fond. On invoque, comme argument à l'appui de cette thèse, le fait que les anciens ne pouvaient pas se servir des livres aussi facilement que nous, parce que les livres étaient des parchemins qu'il fallait dérouler pour les lire ; on se bornait alors à choisir le meilleur ouvrage écrit sur le sujet qu'on traitait, et le travail se réduisait à un travail de copiste et d'écrivain. En réalité, il a pu en être ainsi pour certains auteurs de l'antiquité, mais les grands historiens ont dû travailler autrement. On pourrait dire plutôt que la littérature romaine est une littérature qui procède surtout par imitation. C'est le procédé de la *contaminatio*, employé, par exemple, par les auteurs de comédies ou de tragédies dans leur imitation des pièces grecques. Généralement, dans un ouvrage latin, se trouvaient condensés un grand nombre d'ouvrages latins ou grecs, traitant déjà le même sujet ou des sujets analogues. C'est ainsi que Térence, par exemple, imite les Grecs. De même, Pline l'Ancien nous dit lui-même qu'il a écrit son *Histoire naturelle* en compilant les œuvres de plusieurs auteurs grecs. Quintilien, avant de composer son traité de rhétorique, a passé deux années entières à lire les écrivains qui se sont occupés de ce sujet, et qui, ajoute-t-il, sont innombrables (*innumerabiles*). Pour l'histoire, on procédait de la même manière. Lorsque Tacite nous dit : « Cet auteur parle ainsi, tel autre parle différemment », c'est qu'il les a comparés l'un à l'autre. Il emploie souvent l'expression : *reperio apud auctores*, qui a le même sens. Il se glorifie même quelquefois d'avoir trouvé un fait nouveau, que n'ont pas connu les autres (*ab aliis incelebrata*). — D'ailleurs Tacite n'est pas très partisan des

historiens qui l'ont précédé ; il les traite avec un dédain qui nous étonne. Dans le prologue des *Histoires*, il remarque que l'histoire du peuple romain a été écrite, jusqu'à l'époque de l'empire, *pari eloquentia et libertate* (avec une éloquence qui n'avait d'égale que la liberté). Au contraire, à partir de ce moment, l'histoire s'abaisse pour deux raisons : pendant la vie d'un empereur, on le flatte sans mesure, et, après sa mort, on répand contre lui des accusations mensongères, destinées à le rendre odieux ou ridicule. Il y a là un excès d'adulation et un excès de sévérité, deux défauts que Tacite se promet d'éviter également. Cette critique n'est pas chez lui une simple boutade. Dix ou quinze ans après, écrivant les *Annales*, il met en tête de son nouvel ouvrage un prologue qui reproduit à peu près les mêmes idées. Après la mort d'Auguste, dit-il, *magna illa ingenia cessere* (ces grands génies disparurent). Ce mot de critique, à l'égard des historiens de l'empire, nous surprend. Il y avait là de grands noms. D'ailleurs lui-même, après les avoir attaqués en général, les a loués, — quelques-uns du moins, — en divers endroits. Il met, par exemple, Fabius Rusticus à côté de Tite-Live. Comment expliquer cette apparente contradiction ? Il est vrai qu'il ajoute que, s'ils ne sont pas toujours de grands historiens, c'est parce qu'ils sont restés, pour la plupart, étrangers aux affaires publiques ; et cela est vrai. Ils sont de très grands personnages : Fabius Rusticus est l'ami de Sénèque, Aufidius Bassus porte un nom illustre ; mais ils ne sont pas des hommes d'Etat. Sous l'empire, un magistrat était beaucoup moins mêlé aux affaires publiques que sous la république. Sous la république, le consul était le maître de l'Etat ; sous l'empire, il avait au-dessus de lui l'empereur. Mais Tacite a été un homme politique dans les mêmes conditions que ceux auxquels il reproche d'avoir peu participé aux affaires de l'Etat, et son accusation l'atteint lui aussi. Il y a là un point qui reste obscur. Comment a-t-il pu se mettre au-dessus de ces écrivains, puisqu'il ne se trouve pas lui-même à l'abri des critiques qu'il leur adresse ? Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils ne l'ont pas satisfait. Il serait donc inexact de prétendre qu'il ait choisi un de ces écrivains pour l'imiter servilement. Du reste, il nous raconte comment il s'est servi de leurs témoignages. Toutes les fois qu'ils s'accordent, il enregistre le fait sans citer les sources auxquelles il l'emprunte ; lorsqu'ils diffèrent, il cite les opinions différentes et les noms des auteurs. Remarquons qu'à ce procédé, qui paraît d'abord légitime, la vérité historique ne saurait toujours trouver son compte : c'est quelquefois celui dont l'opinion est isolée, qui a raison contre tous. La vérité historique ne doit pas être jugée uniquement d'après le nombre, mais d'après

la valeur des témoignages. Le principe adopté par Tacite est donc d'une application dangereuse. D'ailleurs, il faut reconnaître qu'il ne l'a pas toujours suivi.

Une troisième source dont il s'est servi, ce sont les témoignages des contemporains. Tacite a vécu dans la société distinguée de Rome, et, là, il a beaucoup écouté ceux qui avaient joué un rôle dans les événements antérieurs. Pour ce qui est de la dynastie flavienne, de Vespasien à Domitien, les survivants étaient sans doute nombreux, et lui-même était entré dans les affaires publiques à la fin du règne de Titus. Il pouvait avoir des documents certains. Même pour l'époque précédente, il nous dit, à propos d'un événement qui s'était passé sous Tibère : je l'ai entendu dire aux vieillards (*ex senioribus*). Il y avait quatre-vingt-dix ans que le fait avait eu lieu ; mais lui-même était âgé : il avait environ soixante ans, lorsqu'il écrivit les *Annales*. Dans sa jeunesse, au commencement du règne de Vespasien, il restait, sans doute, beaucoup de Romains qui avaient connu Tibère. Ainsi, nous savons que Silius Italicus, l'auteur des *Punica*, avait été consul sous Néron, préteur sous le père de Néron ; par ses souvenirs, il se rattachait presque à l'époque de Tibère, et il est mort sous Trajan. C'est de cette manière que Tacite a pu remonter directement et sans intermédiaires jusqu'aux époques les plus lointaines. Il s'est beaucoup servi des témoignages qu'il a pu ainsi recueillir, et, il faut bien le dire, c'est la partie la plus contestable de son œuvre. Cette société était une société de mécontents. Déjà Cicéron, parlant de la société romaine, l'appelle *maledica civitas* (cité où l'on aime à dire du mal des gens). Tacite ne dit pas le contraire : il l'appelle *civitas omniium gnara et nihil reticens* (cité où l'on sait tout et où l'on ne peut rien taire). Il ajoute qu'on y interprète toutes les actions (*cuncta interpretantem*), c'est-à-dire qu'on y tirait d'un fait toutes sortes de conséquences qui n'étaient pas exactes. Or, Tacite n'a pu s'empêcher d'écouter tout ce qu'on disait autour de lui. Il se plaisait à ces conversations d'amis, de gens en qui il avait confiance. Il y a, en effet, dans son *Histoire*, des parties où cette influence est visible. Il commence par nous dire la vérité, puis il ajoute : « Mais on disait aussi autre chose ». — Les fils d'Agrippa, les héritiers de l'empereur meurent subitement en Orient, où ils avaient été mis à la tête des armées romaines. Ils ont vingt-six ans : *mors fato propera* (mort hâtée par un accident fatal), remarque Tacite ; et aussitôt il ajoute : *aut dolis avercæ* (ou par le poison que leur avait fait verser leur marâtre). — De même, Auguste meurt à quatre-vingts ans. Tacite nous dit qu'il est tout simple de supposer qu'il est mort naturellement ;

at quidam, ajoute-t-il, *scelus uxoris suspectabant*. Il y a, dans toute l'œuvre de Tacite, comme un grand courant de bon sens, et cependant, çà et là, il se fait l'écho de calomnies qui viennent de la société et auxquelles il ne peut fermer l'oreille. Quelquefois, il reconnaît que ces bruits sont sans fondement, mais il ne peut s'empêcher de nous les faire connaître. — On sait que Drusus, le fils de Tibère, avait été marié à une sœur de Germanicus ; sa femme le trompait avec Séjan, et Séjan le fit empoisonner. On ne l'apprit que plus tard ; mais, dès le début, Séjan fut l'objet de soupçons assez vagues. Cependant, il y avait sur la mort de Drusus une autre version, qui laissait soupçonner que c'était Tibère lui-même qui avait fait tuer son fils. Tacite reconnaît que cette opinion est peu vraisemblable ; mais il la signale, parce qu'il l'a entendu soutenir devant lui. Ainsi, même lorsqu'il n'ajoute aucune foi à ces bruits et à ces légendes qui circulent à Rome sur le compte de certains personnages, il ne peut échapper tout à fait à leur influence. Il y a donc des soupçons malveillants et injustes qu'il accueille dans son œuvre et dont l'ensemble finit par nuire à l'impartialité des jugements qu'il porte sur les hommes et sur les faits.

Il résulte de cette étude que Tacite a cherché la vérité, parce qu'il voyait dans cette recherche le premier devoir de l'historien. Il a étudié, par suite, les sources originales ; mais, dans la manière dont il s'en est servi, on peut signaler des fautes graves. Il a imité les œuvres des historiens d'une manière très personnelle, les comparant entre eux, pour faire sortir la vérité du rapprochement des témoignages contraires, mais le principe qu'il a adopté pour cette étude n'est pas sans danger. Il s'est servi enfin des opinions des gens du monde, dont plusieurs avaient été mêlés directement aux événements du passé ; mais il les a souvent acceptées sans contrôle, au lieu de les soumettre aux exigences d'une critique impartiale.

A. D.

Houdar de la Motte ;
 — le traducteur
 de l' « Illiade ».

Cours de M. ÉMILE FAGUET,
 Professeur à l'Université de Paris.

Parlons maintenant de sa traduction de l'*Illiade* ; elle a douze chants, dont chacun est plus court que ceux d'Homère ; c'est donc des deux tiers environ qu'il a diminué le poème homérique. Lui-même nous indique, dans son avant-propos, les procédés qu'il a suivis. Il a voulu augmenter l'intérêt en ménageant l'incertitude sur le dénouement. Il a été forcé de laisser aux dieux leurs caractères, ou à peu près. Il ne pouvait guère les changer, en effet, sans changer tout le poème ; il s'est contenté d'atténuer quelques traits ridicules. Il a allégé de son inextricable confusion la description du bouclier d'Achille. Enfin, il a arrangé le combat d'Achille et d'Hector : il trouvait honteux pour Hector de s'enfuir si vite devant son rival ; il feint que cette fuite ait eu pour but d'attirer Achille près des murs, à portée des archers troyens.

Dans le détail, voici comment se présente l'œuvre de La Motte. Son chant I^{er} est constitué par le chant I^{er} d'Homère très abrégé ; son chant II correspond au second chant d'Homère, mais l'énumération des forces grecques en est retranchée. Les abréviations sont plus nombreuses dans les récits de batailles qui composent les chants suivants. Pour être juste, il faut bien reconnaître que cette longue suite de combats a de la monotonie chez Homère, quelque diversité que les arrangeurs se soient efforces d'y mettre. Le chant III de La Motte répond aux chants III et IV d'Homère ; le chant IV aux chants V et VI ; le chant V au chant VII. Le chant VI comprend le VIII^e chant d'Homère, résumé en quelques lignes, et le chant de l'ambassade ; La Motte a compris l'extrême importance de cet épisode pour l'ensemble du poème. Dans son VIII^e chant, il mentionne en trois vers l'expédition contre les chevaux de Rhésus ; puis il résume les XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e chants de l'*Illiade* homérique, c'est-à-dire tous les récits de batailles, jusqu'à l'attaque des vaisseaux grecs. Il en est au milieu de sa tâche, alors qu'Homère en est presque aux deux tiers de la sienne. C'est qu'il se propose de courir moins vite en approchant de la fin. Son chant VIII comprend le combat d'Hector et de Patro-

cle, les combats sur le corps de Patrocle, l'intervention de Jupiter, qui obscurcit la mêlée par un nuage (chants XVI et XVII d'Homère.) Le chant IX de la traduction résume les chants XVIII et XIX de l'original : La Motte y montre Thétis aux pieds d'Achille, puis décrit rapidement le bouclier du héros grec et raconte enfin la réconciliation d'Achille et d'Agamemnon. C'est là que notre auteur s'est avisé de faire crier un vers de madrigal par l'armée entière :

Que ne vaincrait-il pas ? Il s'est vaincu lui-même !

Le chant X répond aux chants XX et XXI du texte grec ; ce sont les combats d'Achille contre Enée, Hector et Lycaon, puis la lutte de Vulcain contre les eaux du fleuve. Le chant XI condense ensemble les chants XII et XXIII ; c'est le duel final d'Hector et d'Achille, suivi des funérailles de Patrocle. Enfin, avec beaucoup de raison, La Motte a réservé son dernier chant tout entier pour la belle scène de Priam aux pieds d'Achille.

En somme, on ne peut pas accuser notre auteur de fautes de goût très graves ; car c'est bien ce qu'il y a de relativement moins intéressant dans le poème homérique qu'il a supprimé. — Exceptons-en pourtant le merveilleux épisode d'Hector et d'Andromaque. On se rappelle le discours adorable que le poète grec met dans la bouche d'Andromaque. Elle désirerait bien qu'Hector ne partît pas, puisqu'elle n'a que lui au monde et qu'il est pour elle un père, une mère, un époux charmant, fleurissant de jeunesse. Voici les quelques vers à la fois trop peu nombreux et trop peu poétiques, que La Motte substitue à ce sublime passage :

Quoi ! s'écrie Andromaque, où veut courir Hector ?
 Tout blessé, tout mourant, va-t-il combattre encor ?
 Tant de fois, en un jour, faudra-t-il que je tremble
 D'un péril où je vois tous les malheurs ensemble ?
 Les Grecs vont sur toi seul réunir leur effort.
 Que je crains l'intérêt qu'ils ont tous à ta mort !

Et c'est tout. Si La Motte n'a guère commis de fautes de goût dans son travail d'élimination, celle-ci du moins est certaine et absolument condamnable.

Voyons maintenant comment il transpose. Je prends comme exemple le très court épisode d'Hélène et des vieillards près des remparts de Troie. Homère s'exprime ainsi : « Quand ils virent Hélène qui venait vers le rempart, ils s'adressèrent à demi-voix les uns aux autres ces propos rapides : « Certes, il est naturel que pour une telle femme, Troyens et Achéens aux belles cnémides supportent tant de peines. Combien son visage ressemble à celui des déesses immortelles ! Et pourtant, si belle qu'elle soit, qu'elle retourne et qu'elle ne laisse pas ici, après elle, la souffrance pour

nous et nos enfants. » Cela est grave, très sérieux, touchant même ; deux sentiments se mêlent dans ces lignes : l'admiration profonde de la beauté et la prudence un peu attristée de vieillards qui ne sont pas moroses, mais qui sont sages. Eh bien, La Motte n'a pas trouvé le passage sans intérêt ; mais il lui donne un tour ingénieux et spirituel, qui en ôte, à mon avis, toute la beauté.

A peine les vieillards aperçoivent Hélène ;
 Admirant, malgré l'âge, une si belle reine :
 Tant d'appas, dirent-ils, l'éclat de ces beaux yeux
 Donneraient de l'envie aux épouses des dieux.
 Si la Grèce pour elle a dû prendre les armes,
 Si pour la conserver nous bravons tant d'alarmes,
 Elle excuse à la fois le Grec et le Troyen ;
 Qui peut la regarder ne s'étonne de rien.
 Cependant, s'il le faut, rendons à sa patrie,
 Rendons à son époux cette épouse chérie,
 Sans faire contre nous, qu'excitent tant d'appas,
 Murmurer nos neveux qui ne la verront pas.

Voilà qui est très joli ; mais cette gentillesse paraît bien puéride à côté du modèle. C'est déparer Homère que le parer ainsi. On disait à Delille : « Vous mettez du rouge à Virgile, mettez des mouches à Milton ». La Motte ne fait pas autrement ; il met à Homère des agréments de petite coquette.

Voyons de même comment est peinte, chez les deux poètes, la douleur d'Achille après la mort de Patrocle. Homère, ici encore, est grave : « Achille roulait ces pensées dans son esprit, quand le fils du brave Nestor se présenta devant lui, en versant des larmes brillantes, et lui annonça la douloureuse nouvelle : « Hélas ! fils de l'intrépide Pélée, tu vas apprendre une chose affreuse, qui n'aurait jamais dû arriver : Patrocle est étendu mort, et on combat autour de son corps dépouillé, car Hector au casque ondoyant est maître de ses armes. » Ainsi parla Antiloque, et un sombre nuage d'affliction enveloppa Achille. Des deux mains, il prit à poignées la cendre du foyer, la versa sur sa tête, et en souilla son charmant visage ; la poudre noire s'attachait à la toile éclatante de son vêtement. Lui-même, étendu sur le sol de toute sa longueur, il restait là, et de ses mains il arrachait ses cheveux. Les servantes, qu'il avait prises à la guerre avec son ami, s'affligeaient et poussaient de longs gémissements ; elles sortaient de leur tente, elles accouraient autour de l'intrépide Achille, en se frappant toutes la poitrine, prêtes à défaillir. De l'autre côté, Antiloque pleurait et sanglotait, en tenant les mains d'Achille, et il était plein d'angoisse en son noble cœur, car il craignait que le héros ne se coupât la gorge. » Comparons avec La Motte ; il se contente de ces quatre vers :

Quelle était sa douleur ! Mais combien s'accrut-elle
 Quand des maux qu'il craignait il apprit la nouvelle,
 Quand le fils de Nestor lui vint encore ôter
 Jusques à la douceur de pouvoir en douter !

Une scène tragique, d'une puissance et d'une couleur admirables, est remplacée chez le poète français par un couplet de comédie sentimentale. Je pourrais trouver dans son *Iliade* beaucoup de vers de ce genre.

Quelquefois même, il fait cet énorme contre-sens d'ajouter aux récits homériques des réflexions personnelles. On sait, en effet, que le poème grec est et devait être d'une impersonnalité absolue d'abord parce qu'il n'est pas l'œuvre d'un poète unique, ensuite parce que tel est nécessairement le goût naturel de la grande poésie épique aux époques primitives. C'est donc trahir absolument son auteur que de dire, par exemple, d'Achille traînant le corps d'Hector :

Qu'Achille eût été grand s'il n'eût été cruel !
 Mais la vertu sans tache est-elle d'un mortel ?

Bon gré mal gré, La Motte est fabuliste dans tout ce qu'il écrit ; il ne peut s'empêcher de coudre une moralité de son cru, même à ses odes, même à Homère.

Il ne faudrait pourtant pas ne garder du traducteur de l'*Iliade* que cette impression défavorable. Il lui est arrivé quelquefois de bien comprendre et de bien traduire son modèle. C'est ainsi que dans la scène de Priam aux pieds d'Achille, il a su se soustraire à sa manie de faire de l'esprit, et se tenir assez près de la grandeur simple, qui caractérise le poème grec. Citons quelques vers au moins de ce passage : le vieux roi est entré dans la tente du meurtrier de son fils ; il se jette à ses pieds et le supplie ainsi :

Au nom des dieux, Achille, au nom de votre père,
 Voyez d'un œil touché mon âge et ma misère ;
 Le sort met à vos pieds un des plus puissants rois,
 Qui le serait encor sans vos divins exploits.
 Avant que votre armée eût campé devant Troie,
 Cinquante fils faisaient ma grandeur et ma joie.
 Au milieu des combats j'ai vu leurs jours éteints,
 Et les plus généreux ont péri par vos mains.
 Hector me tenait lieu de ma famille entière,
 Mais, privé du bûcher, il gît sur la poussière.
 Sa mort est le dernier de vos nobles travaux,
 Et c'est par vos exploits que je compte mes maux.
 Par tout ce que Pélée a pour vous de tendresse,
 Par tout ce que de vous espère sa vieillesse,
 Voyez l'abaissement où je suis descendu.
 Je baise encor les mains par qui j'ai tout perdu.

Dans ces vers, La Motte a trouvé enfin, sinon le vrai ton homérique, du moins, je le crois bien, tout ce que les hommes de son temps en pouvaient supporter.

C. B.

Le Théâtre de Sophocle. — « Antigone »

Cours de M. MAURICE CROISSET,
Professeur au Collège de France.

II

Nous avons jeté un premier coup d'œil (1) sur *Antigone* et constaté combien de valeur morale s'attachait à l'événement essentiel du drame. Nous avons été également très frappés de l'importance donnée au jeu des sentiments. Visiblement, Sophocle a voulu montrer la diversité des caractères, et, par là, il invitait la critique à porter ses vues sur le côté psychologique.

Il s'agit donc de chercher à comprendre en quoi réside la nouveauté de cette psychologie, et comment Sophocle, succédant à Eschyle, s'est efforcé de serrer de plus près la réalité. Certes, si notre étude devait être complète, il n'y aurait aucun personnage à négliger, car tous sont également vivants, Hémon, Tirésias, le garde même. Il suffit parfois d'un mot pour donner la vie à un personnage et le caractériser. Mais il nous faut surtout prêter attention à Antigone, Ismène, Créon, et principalement à Antigone, les deux autres pouvant être groupés autour d'elle.

Sophocle a conçu Antigone comme une âme héroïque. Mais l'héroïsme n'est pas chose abstraite, et, au théâtre, il peut être différent, suivant qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme, d'un vieillard ou d'un jeune homme. La première tâche du poète consiste à marquer l'individualité propre de cet héroïsme, et, sous cet héroïsme, à nous découvrir l'excès qui l'accompagne. Qu'est-ce que l'héroïsme ? Une tension forte de la volonté vers un idéal quelconque. Or toute force, en quelque sens qu'elle se déploie, tend nécessairement à l'excès. L'héroïsme, s'il est générosité, est souvent aussi orgueil, et par là présente un caractère très humain. Voilà ce que Sophocle a compris et réalisé dans son

(1) Voir la *Revue des Cours et Conférences*, 1898-99.

Antigone, dont l'héroïsme est une vertu sans doute, mais une vertu exaltée, qui ne va pas sans certains défauts. La résolution d'Antigone jaillit de l'affection fraternelle et de la religion. Elle aime Polynice, et c'est pour elle un devoir sacré de lui rendre les honneurs funèbres. Le sentiment qui l'inspire est très grec, très athénien, avec des traits particuliers qui sont bien de l'époque de Sophocle. Cette affection d'Antigone n'a rien d'une tendresse molle. Elle est vive et, de plus, simple, forte, virile. Souvenez-vous de l'Antigone des *Phéniciennes* chez Euripide : la jeune fille, du sommet d'une tour, aperçoit son frère parmi les combattants. Elle assiste à la mêlée qui a lieu sous ses yeux, et, tandis qu'elle parle, nous avons l'impression particulière d'une certaine grâce avec, dans cette tendresse féminine, tout un côté jeune et presque enfantin. Antigone questionne le vieux serviteur qui est près d'elle : « Où est, dit-elle, celui qui est né de la même mère que moi ? Réponds, cher vieillard, où est Polynice ? » Et le παιδάγωγος : « C'est celui qui est là-bas, à côté d'Adraste ; le vois-tu ? » — « Oui, en effet, je le vois, réplique Antigone, et je reconnais son aspect, sa robuste poitrine. Ah ! que ne puis-je voler vers mon frère ! Que ne puis-je jeter mes bras autour de son cou ! » Voilà certes une poésie charmante. Mais reportez-vous à Sophocle et vous saisirez la différence. Antigone ne s'attendrit plus ; son affection fraternelle est un sentiment grave et fort. On ne peut pas dire qu'elle ait une préférence pour Polynice ; si l'avait fallu, elle aurait rendu les mêmes honneurs à Étéocle, mais c'est Polynice qui est malheureux, c'est donc à lui qu'elle rend toute l'affection dont elle se sent capable : « Eh ! quoi ! Créon ne vient-il pas d'accorder la sépulture à l'un de nos frères et de le refuser indignement à l'autre ? Il a, dit-on, par un arrêt équitable et légitime, enseveli Étéocle, pour qu'il fût honoré aux Enfers. Mais, pour le malheureux Polynice, on assure que Créon a fait publier dans la ville la défense de l'ensevelir ou de le pleurer. Abandonné sans honneur, sans tombeau, son corps doit servir de pâture aux oiseaux dévorants. »

Voilà la vision qui l'indigne ; elle ne peut pas supporter plus longtemps l'idée de ce cadavre qui, s'il n'est pas enseveli, deviendra la nourriture d'oiseaux de proie. Cette pensée la révolte ; tout son être se soulève dans un mouvement de fierté et d'orgueil. Plus rien de ces inclinations douces, presque aveugles, de l'Antigone des *Phéniciennes*. Il s'agit d'un sentiment spécialisé portant la marque très nette du caractère. La part de sentiment religieux qui entre dans la résolution d'Antigone revêt également une forme particulière ; rien qui ressemble au rêve, à l'effusion,

au mysticisme. Le côté lyrique du sujet laissé de côté, il reste que le sentiment religieux, ici, a la forme d'un devoir ; c'est presque un syllogisme pour la jeune fille que cette nécessité d'agir, — c'est une voix impérieuse, celle de la conscience, qui la sollicite, et, de plus, — détail qui dénote bien quelle âme est la sienne, — c'est un droit.

Au début de son entretien avec Ismène, quand celle-ci lui demande si elle a véritablement l'intention d'ensevelir Polynice, alors que la cité l'a défendu, Antigone répond : « Oui, je l'ensevelirai, j'ensevelirai celui qui est mon frère et le tien, quand bien même tu ne le voudrais pas : jamais on ne m'accusera de trahison. » Ismène n'en croit pas ses yeux : tant d'audace chez sa sœur la déconcerte. Mais la résolution d'Antigone est bien prise. Créon, pour elle, n'a point le droit de l'éloigner de sa famille. Ses affections, avant tout, lui dictent ce qu'elle doit faire. On le voit, il y a dans l'âme de cette jeune fille décidée quelque chose de très viril. Est-ce à dire que le mysticisme n'y a aucune part ? Nous n'irons pas jusqu'à l'affirmer. Au contraire, il devait y avoir quelque place pour le mysticisme, car il est impossible, surtout quand il s'agit de la mort, que l'imagination n'aille pas au delà du tombeau et n'aime à méditer quelques instants. Antigone a l'esprit absorbé par la vision nette du cadavre de son frère. Elle-même, par sa résolution de l'ensevelir, va désobéir aux ordres de Créon. Elle risque donc la mort — et la pensée de ce sacrifice lui inspire une méditation : « Sois donc ce qu'il convient d'être, dit-elle à Ismène. Pour moi, je donnerai la sépulture à Polynice. Il sera glorieux de mourir après l'avoir fait. Je reposerai avec un frère chéri et j'aurai rempli mon devoir ; car j'ai plus longtemps à plaire aux morts qu'aux vivants, puisque je dois reposer avec eux à jamais. » Dans ces dernières paroles, il y a comme une échappée de rêve religieux, une envolée vers le mysticisme ; mais remarquez avec quelle délicatesse Sophocle a noté ces traits. C'est en formules brèves qu'Antigone s'exprime, et d'ailleurs de tels sentiments sont universels : c'est pourquoi le poète a cru qu'il pouvait les mettre dans l'âme de son héroïne.

Ainsi, dès la première scène, Sophocle entre dans le vif de son étude psychologique ; il la complète par une notation très exacte de sentiments accessoires : la fierté, par exemple. Antigone est fière, car elle repousse toute intervention contre son droit, et, avec ironie, elle déclare l'impossibilité où est Créon de lui donner un ordre contraire à ses idées. Elle se montre bien la fille hautaine d'un père hautain. La résolution, chez elle, est impérieuse : elle semble prendre avis d'Ismène ; mais, en réalité, elle lui pose un dilemme :

« Vois si tu veux me seconder et agir avec moi ». Et comme Ismène ne se rend pas : « C'est bien, je ne te presse plus ; et, quand même maintenant tu voudrais t'unir à moi, je refuserais ton secours ». Ismène pourrait, dans la suite, consentir à prendre sa part de responsabilité ; Antigone n'accepterait plus une résolution tardive, qu'aurait précédée tant d'hésitations. Cette scène du début, où il semblerait plus vraisemblable qu'Antigone fût accessible aux influences étrangères, ne nous laisse cependant pas le moindre doute sur la nature de cette volonté forte et inébranlable. Nous sommes en présence d'un caractère nettement individualisé, dont l'héroïsme, dès l'abord, s'accuse absolu. Remarquons néanmoins que cet héroïsme n'est pas abstrait, puisque, sous cette générosité, perce évidemment l'excès.

Autre nouveauté psychologique : l'action et la réaction des personnages les uns sur les autres. Eschyle, sans doute, avait entrevu quelque chose de cela. Mais, à vrai dire, chaque personnage de son théâtre, presque constamment, suit la direction de sa volonté. Sophocle avait l'avantage d'avoir vécu parmi une société plus active, où les rapports entre individus étaient plus étroits. C'est l'image même de cette vie athénienne que nous retrouvons dans ces réactions. Les sentiments d'Antigone naissent de son caractère, mais se développent aussi au contact d'Ismène et de Créon. Ismène est une de ces natures moyennes qui n'atteignent jamais à une très grande valeur morale, mais qui cependant sont très humaines. C'est une jeune fille athénienne, timide, craintive habituée à obéir. Ce n'est pas qu'elle soit insignifiante, tant s'en faut ; elle est même d'une nature assez curieuse en nuances morales ; mais, en nous inspirant la sorte de sympathie qu'elle provoque, elle reste exactement dans cette mesure qui est celle de l'humanité en général. En outre, par un effet de contraste, qui n'est ni heurté ni dur, — car elle partage, en somme, avec sa sœur les mêmes affections, — Ismène est très propre à faire ressortir la vertu hautaine de sa sœur. Elle irrite Antigone sans le vouloir, parce qu'Antigone espère la ramener à ses idées et qu'elle n'y parvient pas. Elles n'ont pas la même manière d'envisager les choses. Ismène déplore la destinée qui pèse sur leur famille : « Songe, ô ma sœur, que notre père mourut chargé de haine et d'opprobre, après s'être puni des crimes qu'il reconnut lui-même, en s'arrachant les yeux de ses propres mains ». Elle continue sur ce ton douloureux, plaintif, et elle en vient à elles-mêmes : « Et nous, restées seules de notre famille, vois quelle mort plus affreuse encore nous est réservée, si, rebelles à la loi, nous bravons l'édit et la puissance de nos tyrans. Songe d'ailleurs que nous

resommes que des femmes, incapables de combattre des hommes... J'obéirai à ceux qui sont armés du pouvoir ; car c'est le comble de la folie d'entreprendre ce qui est au-dessus de nos forces. » Toutes ces raisons de sagesse moyenne qu'Ismène oppose à Antigone ne font qu'irriter celle-ci et la porter à l'affirmation plus hautaine de son héroïsme. Soit, répond Antigone ; et elle déclare qu'elle se passera du concours de sa sœur. C'est la séparation qui s'accuse.

Voici qui la marque plus nettement encore. Lorsque Antigone a accompli sa résolution, Ismène reparait ; elle apprend la nouvelle, et, comme Créon la presse d'avouer qu'elle aussi, probablement, a pris part à l'action d'Antigone : « Je suis coupable, dit-elle, si celle-ci l'a accomplie ; j'ai pris part au crime, je dois partager l'accusation ». Voilà une générosité que nous soupçonnions. Nous n'étions pas sans nous douter qu'au fond et malgré sa timidité, Ismène était d'accord avec sa sœur sur la conception du devoir, et qu'à l'occasion elle saurait le montrer. C'est par la mesure juste que ce caractère se recommande à l'attention. D'ailleurs, Antigone, inflexible et farouche, repousse la générosité d'Ismène. Elle s'avoue seule coupable, pour sauver Ismène d'abord, mais ensuite et surtout parce qu'elle n'a que du mépris pour ce demi-dévouement ; elle a des mots durs pour celle qui voudrait s'attribuer un honneur qu'elle ne mérite pas. Cette jalousie de l'héroïsme ne permet pas à Antigone d'admettre qu'on puisse lui disputer l'honneur qui revient à elle seule. « Non, la justice ne le permettra pas. Tu n'as pas voulu me suivre, et moi j'ai refusé ton secours. » Et Ismène insistant pour avoir sa part de l'acte : « Ne cherche point à mourir avec moi, et ne t'attribue pas un ouvrage auquel tu n'as pas touché ». Voilà des traits fort intéressants et conformes à l'idée que le poète nous avait donnée, au début, du caractère d'Antigone. Ces effets de réaction d'un personnage sur un autre servent admirablement la psychologie du drame.

Créon a une influence moins variée, mais peut-être plus profonde. C'est un homme qui, ayant un parti-pris, le soutient jusqu'au bout. Il semble, à ce point de vue, eschyléen, mais ce n'est qu'une apparence. Les nuances de ce caractère sont très variées ; et, si nous pouvions reconstituer la physionomie des hommes d'Etat de l'Athènes où vécut Sophocle, nous constaterions certainement que le portrait de Créon est fait de beaucoup de souvenirs personnels du poète. Quoi qu'il en soit, en peignant Créon, Sophocle a peint la diversité des caractères en opposition avec leur rôle extérieur. Créon nous est connu avant qu'il soit mis en présence d'Antigone. Il est venu justifier l'édit par lequel il ordonne de laisser Polynice sans sépulture. Il a fait valoir les principes qui ont guidé sa con-

duite, et nous voyons, à son accent tranchant, que le poète a voulu lui prêter des intentions fortes, mais aussi une certaine tendance à faire de l'effet, quelque chose d'absolu, qui ne tient pas compte des conditions d'humanité. Notre sympathie, déjà, va tout entière à Antigone. Il y a, dans la déclaration de Créon, l'indice d'une faiblesse qui veut se faire illusion à elle-même. Si ce roi était un caractère plus fort, il se contenterait d'écouter sans se fâcher. Or il s'irrite, sa colère éclate. Il est soupçonneux ; son imagination rêve de complots et de périls imaginaires ; sa défiance de l'opinion publique est perpétuellement en éveil. Il ne se départira pas de ses principes étroits, et nous le retrouverons absolument le même, quand Antigone aura été amenée devant lui. Le garde a fait son rapport : on est venu tout à l'heure ensevelir le mort, on a répandu sur lui de la poussière, et les cérémonies funèbres ont été accomplies. Le garde déclare ignorer tout d'abord quel est l'auteur de l'acte commis. La malencontreuse intervention du chœur, qui croit reconnaître l'influence des dieux, irrite Créon, le pousse à bout. Quoi ! les dieux auraient pris soin de l'impie Polynice, après sa mort ! « Aurai-ils voulu, en l'inhumant eux-mêmes, honorer comme un bienfaiteur celui qui venait brûler leurs temples et leurs offrandes, et détruire leur pays et leurs lois ? » Non, ce n'est pas possible. Créon est persuadé que ce sont tout simplement des citoyens indociles qui auront séduit les coupables : « Car il n'est pas, dit-il, de métal plus funeste à l'homme que l'argent ». Ce ton à la fois irrité et sentencieux, ce mélange de colère et de vertueuse indignation sont autant de traits que la psychologie de Sophocle a mis admirablement en relief. Nous avons bien raison de dire, plus haut, qu'un pareil personnage était plus complexe qu'il ne semblait au premier abord. Bref, Créon veut connaître le coupable. Qu'on le lui amène ; ou, sinon, il ne sera pas éloigné de croire que le garde se tait par ruse ou complicité. Mais voici Antigone. Créon lui demande si c'est elle qui a accompli l'acte ; elle répond affirmativement. Ici va se manifester le plus visiblement cette action réciproque des caractères qui se font valoir l'un l'autre, par opposition. Créon invoque l'autorité des lois et de l'Etat. La défense était formelle. Pourquoi Antigone s'est-elle permise de l'enfreindre ? Alors, instinctivement, la jeune fille, en face de cette autorité qui la heurte, sent la nécessité de dresser la sienne. La contradiction la force à dégager des principes dont elle n'avait pas encore pris conscience et que maintenant elle va pouvoir préciser. C'est là l'admirable morceau que Sophocle a mis dans sa bouche, un des plus parfaits de la poésie grecque. Bien qu'il soit connu, nous ne pouvons pas ne pas le citer : « Ce n'est pas Jupiter ni la justice

compagne des dieux mânes, qui ont publié une telle défense; non, ils n'ont pas dicté de semblables lois. Je n'ai pas cru que tes ordres eussent assez de force pour que les lois non écrites, mais impérissables, émanées des dieux, dussent fléchir sous un mortel. Ce n'est pas d'aujourd'hui, ce n'est pas d'hier qu'elles existent; elles sont éternelles, et personne ne sait quand elles ont pris naissance. Je ne devais donc pas, effrayée des menaces d'un mortel, m'exposer à la vengeance des dieux. Je savais, avant ton décret, que je devais mourir (c'est un destin inévitable); mais, si je meurs avant le temps, c'est un bonheur à mes yeux. Qui pourrait, en effet, au milieu des maux sans nombre qui affligent ma vie, ne pas regarder la mort comme un bienfait? Aussi le sort qui m'attend ne me cause-t-il aucune douleur. Mais, si j'avais laissé sans sépulture le fils de ma mère, ma douleur en serait vive; ce que j'ai fait ne m'en cause aucune. Si donc tu taxes ma conduite de folie, cette accusation est peut-être celle d'un insensé. » Ce morceau serait beau, même détaché de la pièce. Il est la protestation de la conscience contre certains décrets humains; mais ce qui nous frappe le plus en le lisant, c'est sa beauté dramatique. Si Antigone avait tenu un tel langage au début, ses paroles auraient paru moins belles, car alors nous l'aurions supposée théoricienne et philosophe. Mais, à ce moment, à cette minute précise où l'autorité de la conscience commande de parler, la beauté jaillit de la situation même et par là devient dramatique.

Les deux personnages arrivent jusqu'au bout de leurs principes, chacun revendiquant son droit : « Je suis née pour partager l'amour, dit Antigone, et non la haine ». Dans la suite de la pièce, le caractère de Créon suit naturellement son cours; mais sa défiance est de plus en plus éveillée. Son propre fils, Hémon, ne va pas peu contribuer à ce résultat, quand il se fait l'interprète de l'opinion publique, qui gémit sur le sort de la malheureuse Antigone. Après Hémon, c'est le devin Tirésias, qui arrive pour faire des objections au décret de Créon, lui représenter les présages funestes dont il a été témoin. Cet empiètement du pouvoir religieux sur le pouvoir civil ne paraît pas convenir à Créon qui chasse le devin. La mesure est comble. C'est plus qu'il n'en faut pour mettre à nu la faiblesse du tyran. Elle éclate tout à coup, quand la contradiction lui manque. Créon cède à la peur et se montre ainsi sous son véritable jour. Le caractère d'Antigone a également suivi son développement jusque dans la scène où nous la voyons conduite à la mort, décidée, ferme, mais avec une différence qu'il faut noter. Tout à l'heure, dans l'ardeur de la lutte, le sacrifice lui semblait doux; en face de la mort, elle se reprend. — Quoi! direz-vous, elle

montre de la faiblesse, de la lâcheté ; non certes, mais elle ne peut, sans une certaine amertume, considérer tout ce qu'elle perd en perdant la vie. « Créon m'entraîne à la mort, dit-elle, avant que j'aie connu les douceurs de l'hymen, la tendresse d'un époux et le bonheur d'être mère. » Rien n'est plus humain que ces paroles et par là Sophocle nous découvre la réalité même. Le mysticisme religieux reprend le dessus sur l'âme d'Antigone, le rêve s'empare de son imagination : « O tombeau, lit nuptial, demeure souterraine que je ne quitterai jamais, je vais, dans ton sein, rejoindre ceux de mon sang... Mais là, du moins, ma présence sera chère à mon père, ainsi qu'à toi, ma mère, et à toi, mon frère chéri... »

Voilà, brièvement notés, quelques traits entre beaucoup. Il me semble qu'ils suffisent à notre objet, qui était de caractériser la nouveauté psychologique du théâtre de Sophocle. Le poète tragique prend conscience de la complexité de la nature humaine ; il marque de traits individuels les personnages de ses drames, et il montre nettement, sous chaque caractère, les excès inhérents à l'humanité. De plus, cette psychologie témoigne d'une intelligence plus complète des réactions des caractères les uns sur les autres. C'est bien là un théâtre qui s'inspire de la fameuse pensée d'Aristote : Ζῶν τι πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος.

F. L.

Racine et Madame de Maintenon

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

La meilleure preuve de l'intérêt que Racine, dans sa retraite, continue à porter à l'art littéraire, nous est fournie par la correspondance à laquelle ont donné lieu les voyages de Boileau aux eaux, et les nécessités de leurs fonctions communes d'historiographes. Cette correspondance est très précieuse. Nulle part les théories d'Alceste sur le respect que doivent se porter deux amis ne sont mieux appliquées. Racine et Boileau sont cérémonieux ; ils se disent *vous* au bout de vingt ans de relations ; mais la sincérité et la dignité morale de leur affection réciproque sont tout à l'honneur de l'un et de l'autre. Quant aux renseignements que nous apporte cette correspondance, ils sont de la plus grande

valeur ; nous y voyons très bien dans quelle mesure la faveur de Louis XIV, en honorant Racine et Boileau, contribua à les éloigner de la poésie. Boileau n'avait déjà plus sa fougue juvénile, Racine était dévot : c'est à ce moment même que se porte sur eux l'attention de M^{me} de Montespan. Gardons-nous, ici encore, de juger les mœurs du xvii^e siècle avec nos idées d'aujourd'hui. Nous en voulons à Montesquieu d'avoir reçu avec reconnaissance des compliments de M^{me} de Pompadour, à Florian et à quelques autres de s'être laissés pensionner par M^{me} du Barry. Que nous ayons pour des contemporains une telle sévérité, rien de mieux ; mais constatons qu'au xvii^e et même au xviii^e siècle, tout ce qui approchait la personne du roi était sacré, en vertu de ce sentiment de loyalisme monarchique dont j'ai déjà parlé. Racine et Boileau ont pu rester très honnêtes en s'insinuant auprès du roi avec l'aide de M^{me} de Montespan, femme de goût relevé et d'esprit très ouvert. Quelque temps après, l'affection royale s'éloigne de cette favorite, et se porte sur M^{me} de Maintenon, en présence même des deux nouveaux historiographes, car ceux-ci lisent leurs premiers essais historiques à la fois devant le roi et devant ces deux dames. Racine et Boileau vont-ils rester fidèles à l'amie disgraciée ? Assurément non : ce serait de très mauvais goût ; ils ne se reconnaissent pas le droit de critiquer le choix du maître. C'est donc sans hésitation qu'ils se tournent vers le soleil levant, et qu'ils deviennent les courtisans de M^{me} de Maintenon.

Ne croyons pas que leurs fonctions d'historiographes aient été une sinécure : elles étaient fort laborieuses. Les deux amis s'en acquittèrent en toute conscience, et ce serait probablement un ouvrage de grande importance, pour la littérature française, que leur histoire de Louis XIV, si les manuscrits n'avaient péri dans l'incendie de la maison de Valincour. Toujours est-il qu'ils s'attachaient scrupuleusement à voir ce qu'ils devaient raconter. Ces deux bourgeois de Paris, peu avides d'héroïsme, suivaient l'armée. Je sais bien qu'à voir les tableaux de Van der Meulen, suivre l'armée, n'était pas chose très périlleuse. C'était aller en carrosse avec les dames, lentement, à distance raisonnable des villes que l'on assiégeait, ou bien attendre tranquillement les beaux jours dans un camp, pendant des mois entiers. Mais nous voyons que les officiers se moquaient de ces deux poètes. Récemment encore, à une réunion d'artistes, comme il était question de fixer par l'art les images qui auraient pu servir à honorer Racine, à l'occasion de son centenaire, j'entendais un peintre militaire de beaucoup d'esprit, M. Edouard Detaille, faire cette déclaration : « Je me chargerais fort bien de représenter Racine et Boileau au camp devant

Namur, et ce serait une jolie caricature ». Voici, en effet, ce qu'écrivait, en 1678, M^{me} de Sévigné : « Les deux poètes historiens suivent la cour, plus ébaubis que vous ne le sauriez penser, à pied, à cheval, dans la boue jusqu'aux oreilles, couchant poétiquement aux rayons de la belle maîtresse d'Endymion. Il faut cependant qu'ils aient de bons yeux pour remarquer exactement toutes les actions du prince qu'ils veulent peindre. Ils font leur cour par l'étonnement qu'ils témoignent de ces légions si nombreuses et des fatigues qui ne sont que trop vraies ; il me semble qu'ils ont assez de l'air de deux Jean Doucet (1). » D'autre part, Pradon faisait les vers suivants :

Ils sont demi-soldats, l'air presque assassinant,
Ces messieurs du sublime avec longue rapière ;
Et du mieux qu'il se peut prenant mine guerrière,
S'en vont, chacun monté sur un blanc palefroi,
Aux bons bourgeois de Gand inspirer de l'effroi.

Enfin M^{lle} de Scudéry, avec toute la bienveillance d'une femme de lettres, écrivait ces mots : « Je pense que la peur les a empêchés de rien voir. »

Mais tous ces témoignages sont contestables ; il en est d'autres, plus flatteurs, qui viennent de gens plus compétents, de Vauban, par exemple, et du maréchal de Luxembourg. D'après ceux-ci, il est certain que nos poètes ont fait à l'armée très bonne contenance. On peut voir, dans leur correspondance, toute une série de petits tableaux militaires, l'histoire du soldat de la maison du roi qui venge son lieutenant ; celle du grenadier sans raison qui n'a jamais reculé ; celle encore d'un autre grenadier qui revient de la tranchée ; on lui demande s'il est blessé ; il répond : non, je suis mort ; car un grenadier ne quitte la tranchée que mort ; et, en effet, il s'en va mourir quelques pas plus loin. Il y a là des pages très belles, mais qui sont comme perdues dans le rayonnement de la gloire de Racine. L'âme tendre et douce du poète ne laisse pas d'y apparaître quelquefois, avec un grain de rêverie janséniste. C'est ainsi qu'au moment d'une revue, en face d'un admirable déploiement de troupes qui défilent en tenue de parade, il souhaiterait que tous ces gens-là fussent chacun chez eux, entre leur femme et leurs enfants.

Grâce à ses fonctions d'historiographe, Racine avait un rang très important à la cour. Nous savons, par Dangeau et par Saint-Simon, que les courtisans étaient jaloux de sa faveur. Le roi avait fait pour Boileau et pour lui une exception : il leur avait accordé, quoiqu'ils ne fussent pas nés, l'accès de sa chambre en toute occa-

(1) Batelour, qui jouait les niais.

sion. De plus, Racine était très souvent de ces voyages à Marly, où ne pouvaient aller que des privilégiés. Enfin, pendant une maladie du roi, Racine fut invité à coucher dans sa chambre, afin de lui lire les *Vies de Plutarque*, pendant ses insomnies. C'était le plus haut degré de faveur que les contemporains passent rêver.

Quant à M^{me} de Maintenon, elle aime Boileau pour la fermeté et la sûreté de son bon sens. Celui-ci ayant osé prononcer devant elle le nom de Scarron, elle ne s'en fâcha pas. Racine, de son côté, lui plait beaucoup par la douceur et l'agrément de son commerce.

Quel usage notre poète a-t-il fait de cette faveur ? En dépit des accusations portées à ce sujet contre lui, le courtisan est resté avant tout janséniste et chrétien. Louis XIV s'acharne de plus en plus contre le jansénisme : on sait assez avec quelle âpreté. Néanmoins, Racine plaide la cause des religieuses de Port-Royal, dans leurs démêlés avec l'archevêché ; et c'est lui qui rédige le mémoire qu'elles présenteront au roi. Un plat courtisan, qui avait toutes les lâchetés de cette condition, mais qui était homme d'esprit, disait, à propos du désir que Racine exprima par son testament, d'être enterré à Port-Royal : « Voilà une chose qu'il n'aurait jamais demandée de son vivant ». Le mot n'est que spirituel ; de son vivant, il avait fait bien plus, et nous verrons qu'il ne craignit pas d'encourir une disgrâce réelle, en défendant ouvertement sa religion. M^{me} de Maintenon n'était pas janséniste ; mais son caractère de pédagogue la disposait à moins de sévérité que le roi. Toutes ses qualités et tous ses défauts s'étaient tournés du côté de l'enseignement ; elle avait la passion de l'autorité et le goût de pétrir, comme de la cire molle, le cœur et le cerveau des enfants. Elle voulait entendre chanter ses louanges autour d'elle ; car cette femme, si modeste et si sensée dans ses discours, avait un orgueil que montre bien toute sa prodigieuse histoire. Cette petite Agrippa d'Aubigné, qui s'en allait, dans son enfance, avec une saule pousser des dindons, ayant aux pieds des bas rapiécés, et sur la figure un petit masque pour se garantir du hâle, était devenue la femme, devant l'Eglise, du plus grand homme qu'il y eût alors. Elle avait le sentiment de cette élévation, qui lui avait coûté si cher ; elle voulait être à la hauteur de tout, pour avoir le droit de mépriser tout. Rien ne s'accorde mieux avec l'orgueil que la disposition à prêcher. Or, elle a prêché toute sa vie. Lisez le merveilleux portrait que Saint-Simon, qui en a horreur, lui consacre. C'est une des femmes les plus connues et les plus secrètes ; personne n'a jamais su ses pensées. Avide d'un pouvoir qu'elle

n'exerçait pas en apparence, elle a les joies après de l'avare, qui devant son trésor, songe aux plaisirs qu'il pourrait se donner, et méprise ces plaisirs et se sait gré de son mépris. M^{me} de Maintenon avait travaillé de tout son pouvoir à la révocation de l'édit de Nantes. Quand, à coups de dragons et de missionnaires, on eut converti quelques protestants, et contraint les autres à porter l'étranger leur fortune et leur industrie, un grand nombre de jeunes filles de petite noblesse se trouvèrent quasi-orphelines. M^{me} de Maintenon se dit que du mal il fallait faire sortir le bien et elle fonda la maison de Saint-Cyr. On devine les sentiments qu'elle dut éprouver, quand elle vit autour d'elle ces cinq cent jeunes filles qu'elle pouvait élever à sa guise, libre de satisfaire ce besoin de despotisme, qui se retrouve le même chez un Fénelon ou chez un Robespierre. Elle était résolue à avoir à Saint-Cyr une maison modèle, et elle y employa tous ses soins. L'éducation qu'elle donna avait beaucoup d'excellentes parties. Son tort est de n'avoir pas vu que le premier devoir du maître est de former des volontés, qu'il ne faut pas briser dans l'âme le ressort de l'énergie, sous peine de tuer la dignité humaine. Mais, à cette époque de monarchie, on ne pouvait avoir d'idées aussi modernes. Retenons surtout que, par sa façon de former l'esprit et le cœur de enfants, elle est admirable. Les écrivains les plus divers de notre temps ont voulu juger son œuvre ; tous, depuis M. Gréard, qui en dit tant de bien, jusqu'à Dumas fils, qui la regardait comme une ennemie personnelle, ont vanté la clairvoyance et la pénétration de son esprit pédagogique.

Pour intéresser et amuser ses élèves, l'idée lui vint de tenter avec elles une expérience, souvent reprise et toujours dangereuse : celle qui consiste à faire représenter la comédie à des écoliers. Le plaisir de jouer un rôle de théâtre est à la fois très intense et très périlleux ; je ne dis pas cela pour les comédiens de profession ; ils sont dans le feu, il faut qu'ils se rôtissent un peu : c'est leur affaire. Mais la comédie dans les salons, avec les répétitions, les vestiaires et les coulisses, la comédie dans les collèges, avec le trouble que causent les préparatifs et les longues heures qu'ils réclament, apporte, en somme, plus de mal que de bien. Les Jésuites, cependant, se livraient à ce divertissement dans leur collège d'Harcourt. Tout d'abord, M^{me} de Maintenon demandait simplement aux dames de Saint-Cyr de faire jouer des pièces par leurs élèves, sans autre intention que de les habituer à une bonne diction et à l'aisance des manières. Là-dessus, M^{me} de Brinon, la supérieure, n'imagina rien de mieux que de composer elle-même à cet usage des comédies et des tragédies. Ces œuvres son-

lamentables. Un jour, M^{me} de Maintenon en voit une ; elle déclare que cela suffit, et conseille d'essayer la représentation d'*Andromaque*. Le succès ne se fit pas attendre ; M^{me} de Maintenon écrivait, bientôt après, à Racine : « Mes petites filles ont joué parfaitement votre *Andromaque* ; elles l'ont jouée si bien qu'elles ne la joueront plus de leur vie ». Le danger, en effet, ne pouvait guère ne pas apparaître. C'est alors qu'elle demanda à Racine s'il ne lui serait pas possible de composer une comédie sans amour, qui fût à la fois innocente et bien écrite. Le poète rappelle lui-même, dans la préface de son *Esther*, les sollicitations dont il fut l'objet. ... Les personnes illustres qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette maison (la maison de Saint-Cyr) ont souhaité qu'il y eût quelque ouvrage qui, sans avoir tous ces défauts, pût produire une partie de ces bons effets. Elles me firent l'honneur de me communiquer leur dessein, et même de me demander si je ne pourrais pas faire, sur quelque sujet de piété et de morale, une espèce de comédie, où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer... » Ces lignes, examinées d'un peu près, nous font bien deviner tous les sentiments dont étaient pleins, à cette époque, le cœur et l'esprit de Racine. On sent surtout qu'il ne s'était pas interdit, loin de là, d'aimer la littérature. A distance de son art, il le juge ; cette tragédie française, qu'il a pratiquée lui-même avec un éclat incomparable et une aisance supérieure, lui apparaît comme une forme très pure, mais un peu étroite, du genre dramatique. Il continue à lire de près les tragédies grecques, et, ne se sentant plus obligé de s'inquiéter du goût régnant et de travailler pour les théâtres de Paris, le voilà qui rêve une forme de tragédie plus semblable à celle de l'antiquité. Ce ne sera plus, comme on l'a dit plaisamment, une conversation sous un lustre ; d'autres arts, la musique, la danse, la peinture, viendront mettre leurs ressources au service de la poésie. Ainsi l'œuvre d'art sera complète. Racine imagine une réforme analogue à celle que devait tenter de nos jours, dans l'opéra, Richard Wagner, sans qu'il y ait lieu d'ailleurs de comparer plus expressément deux génies aussi différents que le grand musicien d'Allemagne et le grand poète français. En même temps qu'il rendra la tragédie aussi vaste et aussi pompeuse qu'il est possible, Racine travaillera à l'animer de passions autres que l'amour. Celle-ci, sans doute, est très puissante, et, souvent, elle élève les sujets, comme souvent aussi elle les abaisse ; mais il en est de plus nobles peut-être, qui sont aussi tragiques. Enfin, Racine, bon gré mal gré, en se mettant à la

tâche, subit l'influence de cette cour de Versailles où il fréquente assidûment. La suprême élégance de cette société, les fêtes pleines d'éclat qu'y donne le monarque, ont éveillé dans son esprit un idéal tragique de grandeur et de noblesse. Toutes ses impressions et toutes ses pensées fermentent, pour ainsi dire, en lui au moment où M^{me} de Maintenon lui exprime son désir. C'est la brèche ouverte à des flots de poésie, qui ne demandaient qu'à s'épancher, et dont vont être remplies ses deux nouvelles pièces, *Esther* et *Athalie*.

Dans la pensée de Racine, la tragédie française engagée dans cette voie pourra égaler celle des anciens. Jusqu'alors, elle n'a fait qu'imiter les Grecs ; or, sommes-nous Grecs ? Sommes-nous païens ? Nous sommes Français et chrétiens ; le christianisme nous a marqués d'une empreinte indélébile. Racine remonte donc résolument aux légendes hébraïques, première source de cette religion à laquelle il croit de toute son âme. C'est de la même façon qu'Eschyle, Sophocle et Euripide offraient à leurs spectateurs, non des fables, mais les aventures traditionnelles de leurs dieux et de leurs héros. A ces aventures, ce qui correspond pour nous, ce sont les Livres saints. Il y a là une révolution complète, préparée par les moyens les plus simples, et avec une aisance dont on va juger.

Les légendes hébraïques, comme les légendes grecques des temps primitifs, sont atroces ; il nous semble que tous les crimes dont la nature humaine est capable, ont été déroulés dans les histoires des Atrides et des Labdacides. De même, le peuple hébreu, faisant son Dieu à son image, nous montre un Jéhovah terrible, altéré de vengeance, écrasant ses ennemis ; et, dans les scènes qu'il imagine, toutes les passions humaines se retrouvent, depuis l'amour ingénu, comme dans le livre de Ruth, jusqu'aux amours de sérail, comme dans le livre d'Esther. Plus tard, le christianisme est venu, et a dégagé de la Bible l'idéal qu'elle renfermait, idéal de paix, de fraternité et surtout de vie future. Les chrétiens voient la Bible, comme les Grecs leur histoire ; ils en ôtent l'atrocité. Cette première épuration, on peut être sûr que Racine la fera subir aux sujets hébraïques qu'il choisira. Il a rendu Andromaque chrétienne ; à plus forte raison mettra-t-il l'esprit chrétien et janséniste dans ses tragédies religieuses ; il y joindra la noblesse, l'élégance, la décence des sentiments, même les plus énergiques ; car ces qualités sont la marque de son génie, de sa nature et de son siècle.

Notons, en outre, qu'il a vu, à la cour, des spectacles qui l'ont frappé. Selon son habitude, il introduira, cette fois encore, dans

ses tragédies, la vie contemporaine toute palpitante ; et, de même qu'il s'est souvenu du meurtre de Monaldeschi par Christine de Suède, il songera à M^{me} de Montespan remplacée par M^{me} de Maintenon, en dépeignant l'altière Vasthi remplacée par Esther. Dans ces jeunes filles qu'Esther accueille auprès d'elle à la cour, il verra les enfants de Saint-Cyr, que M^{me} de Maintenon prépare à la vie, toutes tremblantes encore au souvenir des malheurs de leur famille. Autre analogie : il y a, auprès de Louis XIV, un ministre hautain et violent ; Aman, ministre d'Assuérus, aura tout à fait le caractère que la tradition prête à Louvois. En résumé, il n'y a pas un seul trait de l'aventure d'Esther que ne vienne confirmer l'histoire contemporaine.

L'ampleur avec laquelle Racine concevra la tragédie nouvelle ne se présente pas tout d'abord à son esprit. *Esther* n'a que trois actes ; l'usage des chœurs et de la poésie lyrique y est assez restreint ; mais, malgré cette timidité, la marque du génie s'y trouve très évidente, ainsi que le sentiment des innovations entrevues par le poète. Et d'abord, celui-ci écarte les éléments factices de la tragédie précédente. Il n'y a presque plus de confidentes dans sa nouvelle pièce, plus surtout de ces incidents destinés à soutenir l'intérêt du drame. Enfin, il n'y a plus d'amour. D'autre part, l'esprit chrétien et l'esprit aristocratique du vi^e siècle vont donner une couleur toute moderne à la légende biblique.

A y regarder de près, en effet, cette légende est une histoire de séraïl des plus terribles. La Bible ne paraît un livre édifiant qu'à travers le prisme du christianisme ; le profane y découvre plus d'une page pleine d'horreur. L'Assuérus qu'elle nous montre est un monarque d'Orient très égoïste et très débauché. Son amour pour Esther a été conçu dans l'ivresse de l'orgie ; quant à cette jeune reine, c'est une captive vendue au maître pour faire nombre dans son séraïl au milieu de quatre ou cinq cents favorites. Lisons la Bible dans la traduction même que Racine a eue sous les yeux, celle de Le Maître de Sacy, son ami de Port-Royal. Voici ce qu'elle nous dira : « La troisième année de son règne, Assuérus fit un festin magnifique à tous les princes de sa cour, à tous ses officiers, aux plus braves d'entre les Perses, aux premiers d'entre les Mèdes et aux gouverneurs des provinces, étant lui-même présent pour faire éclater la gloire et les richesses de son empire, et pour montrer la grandeur de sa puissance. Ce festin dura longtemps, ayant été continué pendant cent quatre-vingts jours. — Et vers le temps que ce festin finissait, le roi invita tout le peuple qui se trouva dans Suze, depuis le plus grand jusqu'au plus petit.

Il commanda qu'on préparât un festin pendant sept jours, dans le vestibule de son jardin et du bois qui avait été planté de la main du roi, avec une magnificence royale. » Dans ce festin de cent quatre-vingts jours, nous ne nous étonnerons pas qu'il y ait eu quelques ivrognes. Celui qui a donné le premier l'exemple c'est Assuérus. « Le septième jour, lorsque le roi était plus gâ qu'à l'ordinaire, et, dans la chaleur du vin qu'il avait bu avec excès, il commanda à Maüman, Bazatha, Harbona, Bagatha, Abgatha, Zethar et Charchas, qui étaient les sept eunuques officiers ordinaires du roi Assuérus, — de faire venir devant le roi la reine Vasthi, avec le diadème en tête, pour faire voir sa beauté à tous ses peuples et aux premières personnes de sa cour, parce qu'elle était extrêmement belle. » C'est bien là une idée d'ivrogne. Mais l'altière Vasthi refuse de se montrer. Le roi se met en colère, et consulte ses ministres. « Mamuchan répondit, en présence du roi et des premiers de sa cour : « La reine Vasthi n'a pas seulement offensé le roi, mais encore tous les peuples et tous les grands seigneurs qui sont dans toutes les provinces du roi Assuérus. Cette conduite de la reine, étant suivie de toutes les femmes, leur apprendra à mépriser leurs maris, en disant : le roi Assuérus a commandé à la reine Vasthi de venir se présenter devant lui, elle n'a point voulu lui obéir. Et, à son imitation, les femmes de tous les grands seigneurs des Perses et des Mèdes mépriseront les commandements de leurs maris. Ainsi la colère du roi est très juste. » C'est pourquoi l'altière Vasthi est répudiée. Mais, bientôt après, le roi se souvient d'elle et la regrette. Alors ses eunuques inquiets, se disent que le meilleur moyen de la lui faire oublier, c'est de lui donner du choix : on s'empressait de réunir un grand nombre de jeunes filles, parmi lesquelles doit se trouver Esther. Assuérus nous est montré encore échauffé par la boisson. C'est dans cet état qu'Esther a la chance de lui plaire plus que les autres. La nouvelle reine a été élevée par son oncle Mardoché dans ce sentiment bien hébraïque qui porte la femme juive à ne jamais oublier, en se mariant, sa première famille. Aussi, le jour où Mardochée lui demande de sauver ses compatriotes, elle le fait sans hésitation, et l'affaire se termine par un égorgement effroyable de tous les ennemis des Juifs. Ils devaient être massacrés ; ils sont les massacreurs. Telle est l'histoire singulièrement grossière que Racine a choisie dans la Bible. Quelle œuvre en a-t-il tirée ? C'est ce qu'il nous reste à voir.

C. B.

Le Théâtre de Schiller.

— « Marie Stuart »

Conférence de M. CHARLES DEJOB,
 Maître de Conférences à l'Université de Paris.

Il ne faut pas s'exagérer l'influence exercée au xviii^e siècle par la tragédie classique française sur les littératures étrangères. En Espagne, Caldéron écrit des pièces d'une inspiration originale, et rien ne trahit encore l'imitation de nos grands classiques; en Italie, on imite de préférence l'antiquité grecque et latine. Jusque dans les environs de 1770, le drame moderne ne produit aucune œuvre remarquable qui puisse être comparée aux tragédies classiques de Corneille et de Racine. C'est alors qu'apparaît dans le drame la grande poésie avec Goethe et Schiller. En 1800, Schiller écrit *Marie Stuart*. Nous allons rechercher si, dans cette pièce, l'auteur a le droit de se réclamer des classiques français.

En examinant la façon dont l'histoire est traitée dans le drame moderne et en admettant que Voltaire représente la tragédie historique française, nous serons obligés de reconnaître que de profondes différences séparent la conception dramatique de Schiller de celle des auteurs français. Dans ses ouvrages historiques, comme *Charles XII*, *Pierre le Grand*, *Le Siècle de Louis XIV*, Voltaire est un écrivain bien informé, qui recherche la vérité et consulte les sources. Au théâtre, lorsqu'il traite des sujets historiques, il travaille au contraire sur des notions abstraites et sur des thèmes imaginaires. La méthode de Schiller est différente. Il n'y a pas d'événement se rattachant à la vie de la reine d'Écosse ou de personnages de quelque importance qui ne soit mentionné dans sa *Marie Stuart*. Cette méthode le rapproche des auteurs classiques, et, d'autre part, il ne serait pas juste de dire que Schiller prenne pour modèle Shakespeare. Celui-ci accepte les croyances populaires avec une sorte de bonne foi naïve, et il reproduit les erreurs, si extravagantes qu'elles paraissent, non seulement dans les sujets empruntés à l'histoire étrangère, comme nous l'avons vu dans sa *Jeanne d'Arc*, mais aussi dans les sujets que lui fournit l'histoire nationale. Richard Cœur de Lion a été un personnage un peu indifférent aux Anglais; or, dans *Jean Sans Terre*, Shakespeare déclare que Richard Cœur de Lion serait mort

sous les coups d'un archiduc d'Autriche. On sait qu'au retour de la troisième Croisade, il fut retenu en captivité par le duc d'Autriche, Léopold; mais il est certain qu'il est mort en France, pendant qu'il guerroyait contre Philippe-Auguste, au siège du château de Chalus, dont il voulait enlever les trésors.

Schiller procède plutôt comme nos classiques : il étudie l'histoire chez les historiens ; il lit de bons ouvrages, qu'il interprète avec un sens critique très avisé. Or, dans leurs préfaces, nos auteurs classiques nous apprennent toujours à quelles sources ils ont puisé. Cependant Schiller suit peut-être les événements historiques de plus près. Il se permet quelques changements, mais ce sont des changements sans importance. Ainsi il change la date de l'ambassade envoyée en Angleterre pour demander la main d'Elisabeth, et la place quinze ans plus tôt, à une époque où cette démarche pouvait se justifier par la jeunesse et la beauté de la reine. Il y a un autre point, sur lequel il sacrifie peut-être la vérité historique à la fantaisie de son invention dramatique. Marie Stuart connaissait-elle les projets qui avaient été formés pour lui sauver la vie ? Schiller ne le croit pas. Mais, comme les historiens eux-mêmes sont divisés sur ce point, il est vraisemblable que Schiller, dans cette question obscure, a simplement choisi l'opinion qui convenait le mieux au plan de sa pièce.

Dans la composition générale, Schiller a rompu avec les habitudes des classiques. Il n'accepte pas les unités, qui furent le dogme fondamental du classicisme. Il est vrai que Voltaire lui-même prenait avec les règles de grandes libertés. Dans *Marie Stuart*, le lieu de la scène change plusieurs fois ; nous sommes tantôt dans la forteresse où est enfermée Marie Stuart, tantôt dans le palais d'Elisabeth ; il faut reconnaître d'ailleurs que ces changements ont lieu le plus souvent lorsque le rideau est baissé. Pour ce qui est de l'unité de temps, c'est par supputation que nous arrivons à calculer qu'il a fallu plusieurs jours pour que l'action se déroulât ; et cela, parce que nous savons que les deux endroits où nous sommes successivement transportés, sont séparés par une cinquantaine de lieues.

La pièce est conçue dans le goût français. Si Shakespeare avait eu à traiter le même sujet, il aurait pris l'histoire de Marie Stuart à sa sortie du couvent où elle a été élevée, et nous l'aurait montrée arrivant à la cour des Valois, brillante de grâce, de beauté et de jeunesse ; puis, à la mort de François II, rentrant en Ecosse, essayant de gouverner son peuple ; forcée d'abdiquer et se réfugiant en Angleterre, où elle est emprisonnée sur l'ordre d'Elisabeth ; enfin, nous aurions assisté aux répressions qui suivent les

complots tramés pour elle, à sa mise en jugement et à sa mort. Schiller fait commencer sa pièce au point où celle de l'auteur anglais aurait fini, après le procès, c'est-à-dire à l'un des moments les plus pathétiques, les plus violemment tragiques de l'action; et il la fait finir au moment où la tête de la malheureuse reine roule sous la hache du bourreau. On peut affirmer que c'est aussi de cette manière qu'un auteur français aurait compris et traité le sujet.

Schiller accepte l'intrigue, telle qu'elle lui est présentée par la légende ou par l'histoire, ainsi que les événements eux-mêmes. Il s'efforce seulement d'approfondir les passions et les caractères, et de faire agir les personnages. Un classique français croit nécessaire d'inventer une intrigue, au moins en partie. La donnée historique dans *Britannicus* est le premier crime de Néron, c'est-à-dire l'empoisonnement de Britannicus. Racine invente à la fois la rivalité entre Néron et Britannicus au sujet de Junie et l'intervention d'Agrippine en faveur de Britannicus. Dans *Horace*, Corneille n'invente pas le duel entre les Horaces et les Curiaces, mais il invente les liens de famille qui les unissent. Schiller n'imagine pas le motif pour lequel Elisabeth désire la mort de Marie Stuart, pas plus que celui pour lequel elle ne met pas aussitôt ses projets à exécution; mais il crée deux caractères, Leicester et Mortimer, qui introduisent dans ce drame un sentiment tragique, dont Shakespeare usait assez peu et qui est le ressort principal de la tragédie française, le sentiment de l'amour. Il suppose que tous deux sont épris de Marie Stuart, et s'efforcent par suite de faire échouer les desseins d'Elisabeth. Ce qui caractérise Schiller, c'est le mouvement, la vie : on pourrait dire qu'il nous montre à la fois d'un personnage l'âme et le corps, tandis que les classiques nous montrent seulement une âme.

Ce drame nous présente aussi une innovation originale, c'est une scène muette. La sentence de mort a été prononcée, et elle va être bientôt exécutée. Anna Kennedy, nourrice de la reine Marie Stuart, est occupée à sceller des lettres; elle pleure, et, par moments, elle s'interrompt pour essuyer ses larmes. Paulet, le gardien de la prison, entre, suivi de nombreux domestiques, qui apportent tous les trésors ravis à Marie Stuart, pour que la nourrice en garnisse la chambre que traversera la reine en se rendant au supplice. Paulet remet en silence un papier à Anna Kennedy, et lui fait signe que c'est la liste de toutes les richesses qu'on apporte. La vue de ces objets redouble la douleur de la nourrice; elle comprend que c'est la fin, et elle tombe dans un profond désespoir. Voilà une scène que l'on ne trouverait pas dans

Shakespeare; c'est une imitation du théâtre italien : on en trouve des exemples dans Goldoni. La tragédie classique du xvii^e siècle ne nous offre pas davantage de scènes de ce genre.

On trouve également dans *Marie Stuart* des scènes dont certains auteurs français devaient faire usage plus tard, surtout V. Hugo et A. Dumas père : ce sont des scènes qui dépeignent les mœurs du peuple. Il y a aussi la description allégorique d'une fête donnée à la cour par les membres de l'ambassade qui venaient demander la main d'Elisabeth pour le duc d'Anjou. On représentait la chaste citadelle de la Beauté, assiégée par le Désir et défendue par les chevaliers anglais, ce qui est d'un mauvais présage pour l'issue des négociations.

Quelle idée se fait Schiller de l'objet que doit se proposer l'art dramatique ? La même que Corneille, Racine et Voltaire. Shakespeare met sur la scène la vie telle qu'elle est, avec les passions dans toute leur complexité. Il observe et peint avec une scrupuleuse impartialité, ne sacrifiant jamais la réalité, même terrible, au souci de faire triompher la vertu. Aussi les figures vertueuses sont-elles, dans ses pièces, assez effacées : nous ne connaissons Ophélie et Desdémone que par les personnages de premier plan. Ce n'est pas que Shakespeare fût un cœur sec et froid ; mais, comme artiste, il ne veut pas ravir, élever nos âmes, ranger, selon le mot de Racine, tous les cœurs dans le parti des larmes du malheur. S'il y arrive quelquefois, c'est par exception et sans le vouloir.

Les classiques professaient que l'art ne doit pas nous tromper sur la vie ; mais ils imaginent cependant des créatures de choix, qui doivent nous séduire, nous inspirer une sorte de sympathie. Cette préoccupation est visible chez Corneille et aussi chez Racine. La femme, par exemple, est un être faible, fait pour le charme et pour la joie ; mais elle est capable aussi de trouver une fierté douce et ferme, qui résiste aux menaces et aux misères, et sait braver le malheur. Elle devient sur la scène un personnage d'élite, auquel nous nous attachons. Cette conception sera celle de Schiller. Il ne nous cachera pas les faiblesses coupables de Marie Stuart. Elle a eu trop de complaisances pour le chanteur italien Riccio ; son mari, Darnley, l'ayant appris, fit tuer le favori, sous les yeux de sa femme. Pour se venger, Marie complota contre la vie de son mari, dont elle épousa le meurtrier, Bothwell. Mais ses malheurs l'ont comme transfigurée ; elle chassera tout ressentiment de son cœur, et mourra le pardon sur les lèvres.

Ici s'arrête la ressemblance entre cette héroïne de Schiller et celle des classiques français. Ceux-ci sont des hommes de lettres

et des hommes du monde, soumis à l'étiquette rigide des salons qu'ils fréquentent, transformés peu à peu par cette vie qui exige de grandes qualités de politesse, de finesse et de goût. Aussi ces écrivains sont-ils des psychologues, qui excellent à pénétrer et à comprendre le jeu mobile des sentiments, à en fixer les nuances indécises. Schiller, au contraire, est un homme que son cœur conduit; il a souvent de la finesse, mais c'est aussi une âme qui vibre à tout ce qui la touche.

Ces qualités spéciales expliquent peut-être la grande beauté du premier acte de *Marie Stuart*, aussi pathétique qu'un cinquième acte de tragédie classique. Il n'y a, dans tout le théâtre de Corneille, qu'une scène qui puisse être comparée à cette partie de la pièce de Schiller, c'est la scène de l'apparition d'Auguste dans *Cinna*.

Il y a, dans la première scène du drame de Schiller, beaucoup de mouvement. Les deux gardiens de la reine d'Ecosse forcent les tiroirs de ses meubles pour en retirer les derniers bijoux. « Elle s'en sert, disent-ils, pour acheter des traitres. » — « Mais elle est aimée de son peuple », répond Anna Kennedy, qui cherche à défendre sa maîtresse. Elle s'attire ainsi de vives répliques, et Paulet juge très sévèrement Marie Stuart, en indiquant les véritables sentiments du peuple à l'égard de la reine : « Elle est venue dans cette contrée comme une meurtrière, chassée par son peuple, déposée du trône qu'elle avait souillé par d'horribles forfaits; elle est venue conspirant contre la fortune de l'Angleterre, pour ramener l'époque sanglante de la reine Marie, pour nous rendre catholiques, pour nous livrer traitreusement aux Français. Pourquoi a-t-elle refusé de signer le traité d'Edimbourg, d'abdiquer toutes ses prétentions sur l'Angleterre et de s'ouvrir ainsi, d'un trait de plume, les portes de ce cachot? Elle a mieux aimé rester prisonnière, se voir maltraitée, que de renoncer au vain éclat d'un titre; et pourquoi a-t-elle agi ainsi? Parce qu'elle avait confiance dans ses intrigues, dans ses trames coupables, et que, par des complots, elle espérait, du fond de son cachot, conquérir toute l'Angleterre.

KENNEDY.

La voici elle-même.

PAULET.

Le crucifix à la main, l'orgueil et la volupté... »

Marie Stuart se montre, nous la voyons douce et résignée, elle se plaint sans amertume des crimes qui ont failli lui coûter la vie.

« Je suis, grâce à la vigilance de vos espions, séparée du monde entier. Aucune nouvelle n'arrive jusqu'à moi à travers les murs

de cette prison ; mon sort est entre les mains de mes ennemis. Un long et pénible mois s'est écoulé, depuis que les quarante commissaires sont venus me surprendre dans ce château et y ont érigé, avec une inconvenante précipitation, un tribunal où, sans être préparée, sans le secours d'un avocat, contre toute règle de justice, j'ai été appelée à répondre à de graves accusations, perfidement combinées, au milieu de ma surprise et de mon trouble, sans avoir le temps de recueillir mes pensées. Ils sont venus comme des fantômes et ont disparu de même. »

Cette reine, qu'on accusait avec une éloquence si persuasive, nous nous intéressons à elle comme on s'intéresse à toutes les victimes, et la douceur résignée de ses paroles nous séduit. Dans une des scènes suivantes, elle s'accuse avec âpreté d'avoir été complice du meurtre de son mari ; elle s'est adressée au ciel pour obtenir son pardon. L'a-t-elle obtenu ? Elle ne sait ; mais l'inquiétude de son âme ne s'est pas apaisée. Par une admirable invention, le poète nous montre ici sa nourrice cherchant à la consoler ; mais, pressée par les propos de la reine, et obligée de reconnaître tout ce qu'il y a de coupable dans sa conduite, confessant ses fautes avec elle, elle rejette cependant sur Bothwell la plus grande partie du crime dont elles souffrent.

KENNEDY.

Non, vous dis-je. Il avait dû appeler à son aide tous les esprits de perdition, celui qui enlacha de ce lien votre raison et vos sens. Vous étiez devenue sourde à la voix et aux conseils de votre amie, aveugle pour ce qui était la bienséance. La timide pudeur vous avait abandonnée ; vos joues, naguère le siège d'une chaste et modeste rougeur, ne brûlaient plus que du feu du désir. Vous rejetiez loin de vous le voile du mystère ; l'impudeur de l'homme dans le vice avait aussi triomphé de votre timidité, et d'un front hardi vous donniez votre honte en spectacle. Vous faisiez porter devant vous, en triomphe, à travers les rues d'Edimbourg, la royale épée d'Ecosse par cet homme, par ce meurtrier, que le peuple poursuivait de ses malédictions ; et là, dans le temple même de la justice, vous entouriez d'armes votre Parlement ; par une impudente comédie, vous forciez les juges à absoudre celui qui était coupable du crime. Vous allâtes encore plus loin !.. Dieu !..

MARIE.

Achève. Je lui donnai ma main devant l'autel. »

Nous lui pardonnons pour son malheur et pour son repentir, e

pendant nous ne savons pas s'il est une expiation suffisante pour un tel crime. Mortimer apparaît; c'est le propre neveu du gouverneur de la forteresse de Fotheringay; il lui apporte le moyen de gagner sa liberté, ce qui lui rend un peu de confiance, confiance, hélas! de peu de durée. On lui annonce l'arrivée de Burleigh, ministre d'Elisabeth, qui vient lui faire connaître le résultat de la délibération des juges; avant qu'il ait parlé, elle devine que ce résultat est fatal. Mais son entrevue avec Mortimer a donné à Marie Stuart une présence d'esprit, une hardiesse, qui tiennent Burleigh en échec, et ne lui laissent même pas le temps d'exécuter son message. Il sort sans avoir pu donner lecture de la sentence et sans avoir eu le dernier mot de la reine.

MARIE.

... Mais ces hommes que vous invoquez avec éloge et dont l'autorité doit me terrasser, on les voit, milord, jouer un tout autre rôle dans les annales de ce pays. Je vois cette haute noblesse d'Angleterre, majestueux Sénat du royaume, flatter comme des esclaves de sérail les caprices de sultan de mon grand-oncle Henri VIII. Je vois cette noble Chambre des Lords, aussi vénale que la vénale Chambre des Communes, formuler, puis abroger des lois, rompre et nouer les mariages suivant l'ordre du maître, déshériter aujourd'hui et flétrir du nom de bâtarde une fille du roi d'Angleterre, puis la couronner demain comme reine. Je vois ces dignes pairs, passant rapidement d'une conviction à une autre, changer sous quatre règnes quatre fois de croyances. »

La reine s'est retirée dans ses appartements. Burleigh explique à Paulet qu'il y aurait un autre moyen d'en finir avec cette affaire. Marie Stuart a des partisans qui la plaignent, et Elisabeth voit cette popularité d'un œil envieux et jaloux. Il faudrait des serviteurs qui entendissent un ordre sans qu'on eût besoin de le leur donner. Elisabeth désire la mort de la reine d'Ecosse, et il semble bien que le serviteur le plus capable de satisfaire ses désirs serait lui, Paulet; il pourrait verser le poison à Marie Stuart. Paulet se récrie : il est le gardien de Marie et non point son bourreau. Si elle est condamnée à mort, c'est bien : que le bourreau lui-même vienne faire son devoir et prenne seul la responsabilité de ce meurtre; lui, Paulet, le croit juste, mais il ne peut le commettre.

Cet acte est de toute beauté, il nous entretient dans une émotion qui ne faiblit jamais, et Schiller s'y élève au ton des plus grands poètes. Voyons maintenant quels sont les défauts de la pièce.

Schiller accorde trop au sentiment; il fait bon marché des de-

voirs : l'amour n'a de compte à rendre qu'à lui-même ; celui qui aime a le droit de tout faire pour servir son amour. Il est vrai que cette thèse n'est pas soutenue par beaucoup de personnages. Elisabeth s'est fort mal conduite envers Marie Stuart ; elle s'est montrée mesquine, injuste et cruelle dans son intimité, ne pouvant lui pardonner d'être plus jeune et plus séduisante qu'elle. Lorsqu'elle la voit abandonnée par ses sujets, elle l'attire pour la jeter ensuite dans une prison où elle la garde pendant dix-neuf ans ; là elle use encore de dissimulation et de perfidie. Elle feint d'avoir des scrupules de condamner à mort sa rivale, et se dresse en vain contrainte par les vœux de quelques-uns de ses conseillers ; et pour les punir de cette condamnation qu'ils lui ont arrachée, elle les envoie ostensiblement pour quelques mois en disgrâce. Mais le caractère d'Elisabeth se relève par d'autres traits : elle a défendu la liberté religieuse, elle a soutenu Henri IV, elle a déjoué les plans de Philippe II, elle s'est fait respecter et craindre sur le continent. Ce fut, en un mot, une très grande reine ; elle a bien compris quelle était la destinée de l'Angleterre, elle a bien vu qu'entourée de tous côtés par l'Océan, cette nation devait dominer sur les mers et tenir, comme l'a dit Lemierre,

Le sceptre de Neptune et le sceptre du monde.

Elle a développé la marine marchande de son pays : lors de son avènement, elle ne comptait que quarante vaisseaux ; quand Elisabeth mourut, douze mille navires anglais sillonnaient les mers. Elle a institué des compagnies pour le développement du commerce lointain, elle a deviné toutes les richesses du sol, elle a fondé véritablement l'industrie de l'Angleterre. C'est à elle que ce grand pays doit aussi une partie de sa gloire littéraire, c'est à elle qu'il doit Bacon et Shakespeare, car rien n'est aussi utile au génie que le spectacle d'un grand règne et d'une grande patrie. Malheureusement, rien de tout cela ne se retrouve dans Schiller. Si, dans *Athalie*, Racine nous dépeint une reine cruelle, qui a introduit dans son pays le culte de faux dieux, culte grossier et immoral, il nous la montre en même temps entourée d'une atmosphère de gloire. Schiller, au contraire, ne sait pas nous montrer les grandeurs sous les petitesesses. Chez lui, les petitesesses masquent les grandeurs. Il a le droit de nous faire admirer les âmes généreuses et de nous faire détester les âmes viles ; mais il nous laisse celles-ci trop longtemps sous les yeux, il les cloue au pilori, et nous abandonne à la contemplation de leur ignominie. Leicester, l'amant d'Elisabeth s'aperçoit de Marie Stuart et voudrait la sauver ; mais, lorsqu'il s'aperçoit qu'il serait dangereux de réaliser son projet, il détourne

de lui ce danger en dénonçant son complice Mortimer, qui était venu l'avertir de se tenir sur ses gardes. Mortimer vient de se poignarder sous nos yeux. — « Vous aviez des soupçons sur moi, dit Leicester à Elisabeth, et cependant c'est moi qui ai découvert le complot qui se tramait pour rendre la liberté à Marie Stuart. » — La reine le charge alors de veiller avec Barleigh à l'exécution de Marie, et il accepte lâchement d'aller assister aux apprêts de la mort de celle qu'il prétendait aimer. Dans l'histoire, Leicester n'a point commis ces bassesses ; mais c'était un homme lâche et menteur, un hypocrite. Pour qu'au théâtre on puisse nous faire accepter tant de perfidie, il faut qu'on lui donne au moins le prestige de l'habileté et de l'audace. C'est pourquoi nous acceptons bien Iago ; mais Leicester nous répugne. Schiller nous le montre comme un vil courtisan, qui arrive à force de bassesses. Ce caractère, le poète l'invente de toutes pièces et le transforme pour les besoins de la pièce ; il en fait un renégat de la cour de Marie Stuart, qu'il prétend aimer : encore une invraisemblance, puisqu'il aime Elisabeth. Si un homme comme lui avait pu s'éprendre d'une autre femme qu'Elisabeth, c'eût été d'une femme de l'entourage même de la reine, car cette passion ne l'aurait pas exposé aux mêmes dangers ; jamais il ne se serait épris d'une prisonnière. Cet être hautain ne pouvait d'ailleurs inspirer aucune confiance à Marie Stuart ; il livre Mortimer et ose s'en vanter à Elisabeth ; ces actes trahissent une lâcheté et une hypocrisie dont elle ne pouvait faire aussi bon marché.

Schiller est dirigé par deux sentiments contraires : une pitié tendre et exaltée pour ceux qui souffrent dans la vie, et une horreur profonde pour ceux qui essaient de défendre le vice, et qui, comme des disciples perdus de l'Inquisition, professent que la foi absout tous les crimes. Le poète incarne en un seul personnage tout ce qu'il éprouve et réproouve : Mortimer est un jeune homme d'imagination vive et de tendre sensibilité ; les conversations persuasives de certains prélats l'ont séduit. Voici une scène qui montre l'effet que l'Italie catholique a produit sur lui lors d'un voyage qu'il y fit : « Que devins-je, reine, quand, devant moi, se dressèrent dans leur éclat les colonnes et les arcs de triomphe, quand la majesté du Colisée s'offrit à mon regard étonné, quand le sublime génie des arts m'entoura de ses brillantes merveilles ? Je n'avais pas éprouvé le pouvoir des arts ; l'Eglise où j'avais été élevé hait ce qui charme les sens ; elle ne souffre aucune image, elle ne révère que la parole immatérielle. Que devins-je, quand je pénétrai ensuite dans l'intérieur des églises, quand la musique des cieux y descendit jusqu'à moi, quand m'apparurent à profusion

ces figures qui semblent jaillir des murailles et des voûtes, et qu'à mes yeux ravis se réalisa, vivant et animé, tout ce que l'imagination peut enfanter de magnifique et de sublime, quand ensuite je les contemplai eux-mêmes, ces personnages divins, la Salutation de l'ange, la naissance du Seigneur, la sainte Mère de Dieu, la Trinité, l'éclatante transfiguration, quand je vis ensuite le pape dans toute sa pompe célébrer la grand'messe et bénir les peuples ! Oh ! qu'est-ce que l'or et les bijoux dont se parent les rois de la terre ? Lui seul est vraiment entouré d'un éclat divin ; son palais est le royaume des cieus, car ce qu'on y voit n'est pas de ce monde. »

Ce jeune homme, si exalté, nous est présenté comme un politique froid, maître de lui : il trompe son oncle, et les yeux perçants d'Elisabeth ne peuvent pénétrer jusqu'au fond de son âme ; la reine cependant a été mise en garde contre lui, car elle a appris qu'il avait abjuré le calvinisme en France. Schiller en fait un monstre de concupiscence et de cruauté. Au moment de jouer sa vie pour Marie Stuart, il exige qu'elle se donne à lui, et, à ce prix, se déclare prêt à tout pour la sauver, même à poignarder son oncle. Schiller unit dans cette figure les caractères de tous ceux qui s'étaient employés à la délivrance de Marie Stuart ; car, parmi ses dévoués serviteurs, il y avait des âmes généreuses, des âmes fanatiques et des âmes sentimentales.

Parmi les scènes qu'invente le poète, il en est dont la conception est parfaitement originale, comme celle de l'entrevue des deux reines. Schiller imagine de les mettre en présence : Elisabeth se laisse persuader par Leicester de visiter Marie Stuart. Celle-ci rencontre sa souveraine dans le parc du château, et, à sa vue, elle sent l'espérance renaitre dans son cœur. Elle s'approche de la reine, se trouble d'abord, puis se ressaisit bientôt et tâche de paraître humble et modeste. Mais la froideur de la reine la mortifie, et elle se donne, en guise de vengeance, la joie de confondre Elisabeth en présence de Leicester. Elisabeth, furieuse, se retire avec la résolution bien arrêtée de faire mettre Marie à mort. Pour que cette scène fût possible, elle devait être courte, et elle ne pouvait se prolonger que si Elisabeth n'avait pas outragé sa rivale dès les premiers mots. Voici comment finit la scène :

ELISABETH.

Oui, c'en est fait, lady Marie. Vous ne séduirez plus personne à mon détriment : le monde a d'autres soins, nul n'a envie de devenir votre quatrième mari, car vous savez tuer vos amants comme vos maris.

Une autre scène, habilement conçue, est celle où Marie Stuart se voit accorder les secours de sa religion, non point par la bonté de ses ennemis, qui ne lui envoient qu'un ministre anglican, mais par le dévouement d'un de ses serviteurs, qui s'est fait ordonner prêtre et s'introduit auprès d'elle sous le prétexte de lui faire ses adieux, et, en réalité, pour lui donner l'absolution.

Pour conclure, il faut dire que chaque genre dramatique a ses beautés propres et que tous les systèmes sont respectables. Lorsqu'une école dégénère, et qu'une autre se lève en insurrection contre la première, celle-là use de son droit ; mais elle a beau s'inscrire en faux contre les titres de sa rivale, elle imite sans s'en douter les idées essentielles que professe l'école dédaignée. Schiller, qui ne voulait pas se réclamer de Shakespeare, s'inspire de lui ; mais il est juste d'ajouter qu'il s'inspire aussi de lui-même. Rien ne se perd dans la nature, a dit Lavoisier. Cette vérité vaut aussi pour l'art. Corneille et Racine n'ont pas passé en vain sur la terre ; on conservera toujours quelque chose du système classique, quelle que soit la forme que doit revêtir la tragédie ou le drame. Goethe et Schiller ont irrévocablement condamné une partie du système classique, mais sans pouvoir s'affranchir d'une imitation qui s'imposait à leur génie.

A. D.

Plan de leçon

Sujet.

Pourquoi Racine, entre les trois tragiques grecs, s'est-il attaqué de préférence à Euripide ?

Plan.

L'imitation de Racine est exceptionnelle, en ce sens qu'il est helléniste et que ses contemporains ne le sont pas. Les qualités de son esprit s'accordent bien avec celles de l'hellénisme.

1. Ce qui attire Racine dans Euripide, c'est :

- 1) Le goût pour la psychologie ;
- 2) La passion pour la sensibilité.

Racine, comme Euripide, satisfait ces deux penchants par l'étude de l'amour et de l'amour douloureux.

Faire cette constatation dans *Iphigénie* et dans *Phèdre*. Iphigénie, c'est l'amour douloureux, parce qu'il est interrompu par une mort prématurée. L'amour de *Phèdre* est douloureux, parce qu'il ne peut se satisfaire et entraîne des catastrophes.

II. Racine épure la sensibilité d'Euripide :

- 1) Par l'effet de sa propre nature ;
- 2) Par le christianisme ;
- 3) Par l'effet d'une civilisation supérieure.

Montrer cela dans *Iphigénie* et dans *Phèdre*.

Constater que cette épuration a surtout porté sur ce point. — Euripide fait grand fond sur l'émotion physique. Rappeler ses personnages loqueteux raillés par Aristophane. Chez Racine, au contraire, l'émotion résulte du contraste existant entre la qualité des personnages et leurs souffrances morales. Ils ont une situation enviable et sont néanmoins en proie aux plus grands maux.

Programme des auteurs

LICENCE ÈS LETTRES

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

1^o Textes d'explication pour une période de deux années
à partir du 1^{er} juillet 1900.

Auteurs grecs.

Homère : *Iliade*, XI, 1-400.

Eschyle : *Choéphores*, 84-305, 479-584, 848-934 (édit. Weil).

Euripide : *Bacchantes*, 1-775.

Aristophane : *Grenouilles*, 830 à la fin.

Hérodote : *VIII*, 49-99.

Thucydide : II, 34-65.

Platon : *Phèdre*, chap. XXIX, c, à la fin.

Démosthène : *Contre Midias*, §§ 1-127.

Auteurs latins.

Plaute : *Aululaire*.

Lucrèce : *De Natura Rerum*, liv. VI, du vers (Principio toni-

tru...) jusqu'à 702; et du vers 906 (Quod superest...) jusqu'à la fin.

Horace : *Sat.*, liv. I, 4, 6, 9, 10 ; liv. II, 1, 3, 5, 6.

Ovide : *Métamorphoses*, liv. II, vers 1-350 (Histoire de Phaéton); liv. VI, vers 146-312 (Niobé); liv. XIII, vers 1-398 (Les armes d'Achille).

Salluste : *Jugurtha*.

Cicéron : 5° *Philippique*. — *De Finibus*, liv. I.

Tite-Live : Liv. XL, chap. 1 à xvi inclus.

Quintilien : Liv. XII, sauf les chap. 3, 4, 5, 6.

Auteurs français.

Ronsard : *Hymnes*, pages 296-309 (édit. Becq de Fouquières).

Ronsard : *Poésies*, pages 310-332 (édit. Becq de Fouquières).

Ronsard : *Discours*, pages 332-380 (édit. Becq de Fouquières).

Henri Estienne : *De la Précellence du langage français* (éd. Huquet), p. 104 à 261.

Montaigne : *Essais*, liv. II, chap. viii : De l'art de conférer.

Corneille : *Sertorius*. — *Discours*.

Racine : *Andromaque*. — *Histoire de Port-Royal* (1^{re} partie).

Molière : *Le Bourgeois Gentilhomme*. — *Amphitryon*.

La Fontaine : *Fables*, liv. IX et X.

Boileau : *Art poétique*, III.

Bossuet : *Sermon sur l'Honneur du monde*. — *Oraison funèbre de Marie-Thérèse*.

Voltaire : *Tancrède*.

Chateaubriand : *Mémoires d'Outre-tombe*, liv. V et VI (édit. E. Biré).

Victor Hugo : *Légende des Siècles : Le petit roi de Galice*; *Aymélot*.

Auteurs allemands.

Lessing : *Dramaturgie de Hambourg*, Art. 36-50, 73-83.

Goethe : *Faust : Prolog im Himmel*, scènes 1-4, depuis le vers 354 : *Habe nun, ach! Philosophie, jusqu'au vers 2072 : Ich grüß dir zum neuen Lebenslauf*. — *Wahrheit und Dichtung*, liv. 12-15.

Schiller : *Wilhelm Tell*.

Heine : *Harzreise*.

Lenau : *Faust*.

Choix de poésies lyriques allemandes du XVIII^e et du XIX^e siècle, de la page 117 à la page 231 (recueil de Eude).

Le XIX^e siècle en Allemagne : *Extraits des philosophes, historiens, etc., du XIX^e siècle* (Recueil de L. Weill).

Auteurs anglais.

- Shakspeare : *Othello*, actes I, III, V.
 Beaumont et Fletcher : *Philaster*.
 Milton : *Sonnets, Lycidas*.
 Dryden : *Absalon and Achitophel, 1st Part* : *Mac Flecknoe*;
Alexander's Feast.
 Gray : *Choix de Poésies* (édit. E. Legouis).
 Charles Lamb : *Essays of Elia* (First series).
 Thackeray : *Henry Esmond, book II, book III*.
 Seeley : *The Expansion of England*.

**2^o Matières sur lesquelles peuvent porter les options
 dans les examens de la Licence ès lettres.**

Licence avec mention : Lettres.*Examen écrit.*

- Grammaire grecque.
 Grammaire latine.
 Métrique ancienne.
 Grammaire française du moyen âge et moderne.
 Littératures grecque, latine, française, sujet tiré d'un des
 auteurs inscrits au programme.
 Grammaire comparée du grec et du latin.
 Grammaire historique du grec.
 Grammaire historique du latin.
 Vers latins.

Examen oral.

- Les mêmes matières que ci-dessus et, en outre :
- Histoire de la littérature grecque.
 Histoire de la littérature latine.
 Histoire de la littérature française.
 Institutions grecques.
 Institutions romaines.
 Archéologie.
 Epigraphie grecque.
 Epigraphie romaine.
 Paléographie classique.
 Une des langues et littératures romanes (oxl, oc, italien, espagnol).
 Une des langues et littératures germaniques (allemand, anglais).
 Une des langues et littératures indo-européennes ou sémitiques.

Grammaire comparée.
Art du moyen âge et moderne.

Licence avec mention : Philosophie.

Examen oral.

Une interrogation au choix :
Pédagogie.
Une partie spéciale de la philosophie.
Une des sciences qui se rattachent à la philosophie.
Une période déterminée de l'histoire de la philosophie.

Licence avec mention : Histoire.

Examen oral.

Archéologie.
Histoire de la géographie et géographie ancienne.
Art du moyen âge et moderne.
Epigraphie.
Paléographie.
Bibliographie générale.
Une des langues et littératures romanes.
Une des langues et littératures germaniques.
Une des langues et littératures orientales.
Histoire du droit privé.
Géographie physique.
Géographie coloniale.
Une des sciences naturelles se rattachant à la géographie.

Licence avec mention : Langues vivantes.

Histoire de la littérature allemande ou anglaise.
Histoire de la langue allemande ou anglaise.
Philosophie allemande ou anglaise.
Histoire de la civilisation allemande ou anglaise.
Espagnol.
Italien.
Ancien français.
Grammaire comparée.

Cours des Universités françaises

ANNÉE SCOLAIRE 1899-1900.

UNIVERSITÉ DE PARIS

FACULTÉ DES LETTRES.

Cours

PHILOSOPHIE. — M. Séailles, *professeur* : Le problème moral, les samedis, à deux heures et demie ; — Exercices pratiques en vue de l'Agrégation de Philosophie, les jeudis, à une heure et demie et à deux heures et demie.

HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE ANCIENNE. — M. Brochard, *professeur* : Histoire des théories de l'âme et de Dieu dans la Philosophie grecque, les mardis, à trois heures ; — Exercices pratiques en vue de l'Agrégation, les jeudis, à neuf heures et demie et à dix heures et demie.

HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE MODERNE. — M. Emile Boutroux, *professeur* : Théories modernes relatives à l'Induction, les mercredis, à quatre heures et demie ; — Exercices pratiques en vue de l'Agrégation, les lundis, à quatre heures et à cinq heures.

ÉLOQUENCE GRECQUE. — M. A. Croiset, *professeur* : Etude de l'hellénisme au 1^{er} siècle après Jésus-Christ, les lundis, à trois heures et demie ; — Les samedis : Explication de textes grecs (neuf heures) ; Exercices oraux (Agrégation des Lettres — dix heures un quart).

POÉSIE GRECQUE. — M. Decharme, *professeur* : Etude de la poésie théologique et philosophique chez les Grecs, les mercredis, à quatre heures ; — Explication d'un des auteurs du programme de l'Agrégation des Lettres et Exercices pratiques, les vendredis, à trois heures et à quatre heures.

ÉLOQUENCE LATINE. — M. J. Martha, *professeur* : Etude des *Traité philosophiques* de Cicéron, les mardis, à quatre heures et demie ; — Explication d'un des auteurs du programme d'Agrégation et Exercices pratiques, les lundis, à neuf heures et à onze heures.

POÉSIE LATINE. — M. Cartault, *professeur* : Étude de l'épigramme latine, les samedis, à trois heures ; — Explication d'un des auteurs du programme d'Agrégation et Exercices pratiques, les mardis, à dix heures et à onze heures.

ARCHÉOLOGIE. — M. G. Perrot, *professeur* ; M. Collignon, *professeur adjoint, chargé du cours* : Les origines de l'art grec en Ionie, les samedis, à trois heures ; — Les mercredis : Histoire de la Céramique grecque (dix heures), et Exercices pratiques d'Archéologie (onze heures).

LITTÉRATURE FRANÇAISE DU MOYEN ÂGE ET HISTOIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE. — M. Petit de Julleville, *professeur* : L'Épopée courtoise en France au moyen âge (Romans bretons, Romans d'aventures), les lundis, à deux heures et demie ; — Les mercredis : Commentaire d'un des auteurs portés aux programmes de l'Agrégation des Lettres et de Grammaire (une heure trois quarts), et Exercices oraux en vue de l'Agrégation des Lettres (deux heures trois quarts).

ÉLOQUENCE FRANÇAISE. — M. Crouslé, *professeur* : Étude des principaux orateurs français de la dernière partie du xvii^e siècle, les samedis, à une heure et demie ; — Explication des auteurs français en prose inscrits sur programmes des Agrégations et de la Licence, les mercredis, à neuf heures et demie.

POÉSIE FRANÇAISE. — M. Faguet, *professeur* : Étude de Jean-Baptiste Rousseau, puis de Voltaire considéré comme poète, les jeudis, à une heure et demie ; — Étude des auteurs de la Licence, les vendredis, à dix heures du quart, et des auteurs d'Agrégation, à une heure trois quarts.

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE. — M. Ernest Lichtenberger, *professeur* ; Étude de la Littérature allemande au xix^e siècle, de Heine à Hauptmann, les lundis, à trois heures ; — Préparation aux examens d'allemand, les jeudis, à trois heures et à quatre heures.

LITTÉRATURE DE L'EUROPE MÉRIDIONALE. — M. Gebhart, *professeur* : Étude du Théâtre espagnol, les lundis, à trois heures trois quarts ; — Étude du *Décameron* de Boccace, les mardis, à deux heures.

HISTOIRE ANCIENNE. — M. Bouché-Leclercq, *professeur* : Étude de diverses questions empruntées à l'histoire de l'Égypte sous les Lagides, les lundis, à deux heures ; — Étude parallèle, en vue de la Licence, des Institutions grecques, les mardis, à dix heures, et des Institutions romaines, les vendredis, à dix heures.

HISTOIRE DU MOYEN ÂGE. — M. Luchaire, *professeur* : Histoire de la société française au temps de Philippe-Auguste, les vendredis, à deux heures ; — Direction des travaux particuliers des candidats à la Licence d'Histoire et au Diplôme d'études supérieures d'Histoire, les lundis, à dix heures et demie, et les vendredis, à quatre heures et demie.

HISTOIRE MODERNE. — M. Lavisso, *professeur* : La Vie politique et sociale en France de 1643 à 1680, les jeudis, à dix heures un quart ; — Direction des exercices d'enseignement, les vendredis, à deux heures un quart.

HISTOIRE MODERNE ET CONTEMPORAINE. — M. Rambaud, *professeur*. — M. Denis, *professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, chargé du cours* : Histoire de la Restauration, les lundis, à quatre heures trois quarts ; — Évolution politique intérieure de l'Autriche depuis 1848, les vendredis, à quatre heures trois quarts ; — Exercices pratiques en vue de la Licence et de l'Agrégation d'Histoire, les samedis, à cinq heures.

HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (*Fondation de la Ville de Paris*). — M. Aulard, *professeur* : Histoire politique de la première République française, les mercredis, à trois heures et demie ; — Étude de diverses questions, les vendredis, à neuf heures et demie, et Exercices pratiques en vue de la Licence et de l'Agrégation, à dix heures et demie.

HISTOIRE DE L'ART (*Fondation de l'Université de Paris*). — M. Lemonnier, *professeur* : Étude du Réalisme et du Romantisme dans les arts plastiques et dans l'art musical, entre 1800 et 1825, les jeudis, à deux heures trois quarts ; — Les lundis : Exercices pratiques sur l'Histoire de la Civilisation et de l'Art (Agrégation), à deux heures, et Étude de diverses questions de méthode relatives à l'Histoire de l'Art (Licence ou Diplôme d'études), à quatre heures.

GÉOGRAPHIE. — M. Vidal de la Blache, *professeur* : Géographie de la France, les mardis, à trois heures et demie ; — Les jeudis : Étude de diverses questions de Géographie politique, les jeudis, à quatre heures, et Exercices pratiques, à cinq heures.

GÉOGRAPHIE COLONIALE. — M. Marcel Dubois, *professeur* : Géographie de l'Afrique occidentale, les jeudis, à quatre heures ; — Les samedis : Étude de diverses questions de Géographie coloniale et Préparation des mémoires de la Licence et du Diplôme d'études (deux heures), et Exercices pratiques des étudiants (trois heures).

SANSKRIT ET GRAMMAIRE COMPARÉE DES LANGUES INDO-EUROPEENNES. — M. V. Henry, *professeur* : Les mercredis : Explication d'un choix de Textes Védiques (deux heures un quart), et Explication grammaticale des textes de moyen anglais et de moyen allemand des programmes d'Agrégation de Langues vivantes (trois heures trois quarts) ; — Exposition, en prenant pour base les auteurs d'Agrégation et de Licence, des questions essentielles de la Grammaire comparée du grec et du latin, les mardis, à neuf heures.

SCIENCE DE L'ÉDUCATION. — M. Buisson, *professeur* : Principales doctrines pédagogiques touchant l'éducation morale depuis l'établissement du christianisme, les jeudis, à quatre heures ; — Explication d'auteurs pédagogiques et Exercices pratiques, les samedis, à quatre heures et à cinq heures.

HISTOIRE ANCIENNE. — M. P. Guiraud, *professeur adjoint, maître de Conférences à l'École normale supérieure* : Histoire de la Grèce aux v^e et iv^e siècles avant Jésus-Christ, les mardis, à deux heures ; — Les mercredis : Étude de diverses questions d'histoire ancienne (une heure trois quarts), et Exercices pratiques (deux heures trois quarts).

LITTÉRATURE FRANÇAISE. — M. Gazier, *professeur adjoint* : Évolution de la Comédie en France de Molière à Beaumarchais, les mercredis, à deux heures ; — Les lundis, à neuf heures et demie et à une heure et demie : Explication des auteurs du programme de Licence et d'Agrégation et Correction des dissertations.

LANGUE ET LITTÉRATURE ANGLAISES. — M. Beljame, *professeur adjoint, maître de Conférences à l'École normale supérieure* : Les jeudis : *John Lyly* et *l'Euphuisme* (une heure), et Explication d'une pièce de Shakspeare : *The Winter's Tale* (deux heures) ; — Exercices pratiques en anglais et en français, les lundis, à onze heures.

HISTOIRE DE L'ÉCONOMIE SOCIALE (Fondation COMTESSE DE CHAMBRUN). — M. Espinas, *doyen honoraire, professeur adjoint* : Histoire de l'Économie sociale, *Théories sociales de 1848*, les vendredis, à dix heures et demie ; — Étude des principaux Problèmes psycho-sociologiques : *La Connaissance*, les lundis, à dix heures trois quarts.

PHILOGOLOGIE ROMANE. — M. A. Thomas, *professeur adjoint* : Explication de textes d'ancien français du programme de l'Agrégation de Grammaire, les jeudis, à trois heures ; — Étude des poésies du troubadour Peire-Vidal, à deux heures et à trois heures.

Cours complémentaires.

PHILOSOPHIE. — M. Egger, *professeur à la Faculté des Lettres de Nancy* : La Psychologie de l'Intelligence, les mercredis, à trois heures un quart ; — Exercices pratiques en vue de la Licence, les lundis, à deux heures et demie et à trois heures et demie.

HISTOIRE DES DOCTRINES POLITIQUES — M. H. Michel, *docteur ès lettres* : La crise de l'idée démocratique pendant les années 1849-1851, les mardis, à quatre heures et demie ; — Les samedis : Les Théories politiques de Joseph de Maistre (neuf heures), et Explication d'un des auteurs du programme de l'Agrégation de Philosophie (dix heures).

PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE (*Fondation de l'UNIVERSITÉ DE PARIS*). — M. Pierre Janet, *docteur ès lettres, docteur en médecine, chargé du cours* : Conditions psychologiques des mouvements du corps, les mardis, à une heure et demie ; — Les mercredis, de neuf heures et demie à midi : Exercices pratiques à la Salpêtrière (Service de la Clinique de M. le professeur Raymond, Salle des Cours et Laboratoire de Psychologie).

MÉTRIQUE. — M. Louis Havet, *docteur ès lettres, professeur au Collège de France* : Exercices de Métrique grecque et latine, les mercredis, de deux heures trois quarts à quatre heures. (Auteurs d'Agrégation, de deux heures trois quarts à trois heures un quart ; Théorie (partie commune), de trois heures un quart à trois heures et demie ; Auteurs de Licence, de trois heures et demie à quatre heures.)

GRAMMAIRE COMPARÉE DU GREC ET DU LATIN. — M. Goelzer, *docteur ès lettres, maître de conférences à l'École normale supérieure* : Questions de Syntaxe grecque et latine, et Exercices pratiques en vue des Agrégations et de la Licence, les mercredis, à dix heures un quart.

LITTÉRATURE FRANÇAISE. — M. Larroumet, *docteur ès lettres* : Histoire de la Tragédie française aux xvii^e et xviii^e siècles, les vendredis, à quatre heures ; — Les mardis : Etude des auteurs inscrits aux programmes de Licence (neuf heures), et aux programmes des Agrégations des Lettres et de Grammaire, et Exercices pratiques (trois heures et demie).

SCIENCES AUXILIAIRES DE L'HISTOIRE. — M. Langlois, *docteur ès lettres* : Questions d'Histoire du Moyen Âge, les vendredis, à huit heures et demie ; — Les samedis : Cours de Paléographie (neuf heures), et cours de Bibliographie (dix heures).

HISTOIRE ANCIENNE DES PEUPLES DE L'ORIENT. — M. Grébaut : Etude des questions relatives à l'Histoire ancienne des peuples de l'Orient, les lundis et jeudis, à dix heures, et les mercredis, à dix heures trois quarts.

HISTOIRE BYZANTINE. — M. Diehl, *professeur à la Faculté des Lettres de Nancy, chargé du cours* : Justinien et la Civilisation byzantine au vi^e siècle, les jeudis, à deux heures ; — L'empire byzantin à l'époque des Croisades, et Direction des recherches des étudiants sur les Carolingiens, les lundis, à neuf heures et à trois heures.

Conférences.

PHILOSOPHIE. — M. Lévy-Bruhl, *directeur d'études pour la Philosophie* : Histoire de la Philosophie moderne, les mardis, à dix heures et demie ; — Les jeudis : Exercices pratiques en vue de la Licence (trois heures), et Explication d'un des auteurs de l'Agrégation de Philosophie (quatre heures).

LANGUE ET LITTÉRATURE GRECQUES. — M. Puech, *maître de Conférences* : Correction des thèmes grecs des candidats aux Agrégations des Lettres et de Grammaire, les jeudis, à neuf heures ; — Explication des textes inscrits au programme de la Licence, les jeudis, à dix heures, et les samedis, à dix heures un quart.

M. Fougères, *docteur ès lettres* : Les mardis, à deux heures, Explication d'un des auteurs portés au programme de la Licence et Correction des thèmes grecs des candidats à la Licence, alternativement ; à quatre heures et demie, Explication d'un auteur porté au programme d'Agrégation de grammaire ; — Etude de diverses questions de Littérature grecque, les vendredis, à une heure.

LANGUE ET LITTÉRATURE LATINES. — M. Lafaye, *directeur d'études pour les Lettres et la Philologie* : Correction des dissertations de Licence,

les lundis, à une heure et demie; — Explication d'un des auteurs du programme de Licence, les samedis, à deux heures.

LANGUE LATINE. — M. Édet, *chargé des fonctions de maître de Conférences* : Conférence de thème latin, les jeudis, à trois heures et à quatre heures; — Explication d'un des auteurs du programme de Licence : *TIT-LIVS*, livre XL, les lundis, à quatre heures.

GRAMMAIRE ET PHILOGIE. — M. Brunot, *maître de Conférences* : Explications françaises en vue de la Licence, les samedis, à quatre heures; — Les vendredis : Histoire de la Langue française (neuf heures), et Explication des auteurs français de l'Agrégation de Grammaire (dix heures).

LITTÉRATURE FRANÇAISE. — M. Dejob, *docteur ès lettres* : Questions relatives aux auteurs du programme de Licence. Explication de textes et Correction des dissertations, les jeudis, à neuf heures.

LANGUE ET LITTÉRATURE ALLEMANDES. — M. A. Lange, *maître de Conférences* : Histoire de la Langue allemande et Explication des auteurs inscrits au programme de l'Agrégation d'allemand, les lundis, à une heure un quart; — Correction des thèmes et des dissertations d'Agrégation et de Licence, les jeudis, à une heure et demie; — Conférence élémentaire, spécialement réservée aux étudiants en Lettres, les samedis, à une heure et demie.

LANGUE ET LITTÉRATURE ANGLAISES. — M. Baret, *maître de Conférences* : Explication de l'un des auteurs de la Licence, les mercredis, à cinq heures; — Correction des devoirs et Exercices pratiques en vue de cet examen, les jeudis, à dix heures.

PÉDAGOGIE DES SCIENCES HISTORIQUES. — M. Seignobos, *maître de Conférences* : Les mercredis : Exercices pratiques de critique et d'exposition (neuf heures et demie), et Etude des phénomènes historiques (dix heures et demie); — Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle, les vendredis, à quatre heures.

GÉOGRAPHIE. — M. Schirmer, *maître de Conférences* : Les mardis : Étude des questions du programme d'Agrégation et Direction des Exercices pratiques (neuf heures un quart), et Exercices pratiques pour les candidats à la Licence (dix heures un quart); — Questions de Géographie de l'Europe et de l'Afrique en vue de la Licence, les mercredis, à cinq heures.

PALÉOGRAPHIE CLASSIQUE. — M. Chatelain, *conservateur adjoint à la Bibliothèque de l'Université* : Etude des manuscrits latins des auteurs portés aux programmes de la Licence et de l'Agrégation, les mercredis, à neuf heures.

Ouvrages signalés.

Ferdinand Fabre, *Œuvres choisies*, extraits et notice de M. MAURICE PELLISSON, librairie Ch. Delagrave, Paris, 1899.

Théocrite, édition classique, par MM. L. LALOY et J. LUCHAIRE, *agréés de lettres et de grammaire*, librairie Ch. Delagrave, Paris, 1899.

De Bello gallico, édition nouvelle par MM. CONSTANS et DENIS, librairie Ch. Delagrave, Paris, 1899.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Canfield

DEUXIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 3

7 DÉCEMBRE 1899.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

- LE THÉÂTRE DE RACINE. — « ESTHER »..... Gustave Larroumet,
Membre de l'Institut.
- LE THÉÂTRE DE SOPHOCLE. — « AJAX »..... Maurice Croiset,
Professeur au Collège de France.
- HODAR DE LA MOTTE. — *Ses fables et ses poésies légères*..... Émile Faguet,
Professeur à l'Université de Paris.
- LA RÉVOLUTION FRANÇAISE. — *Etablissement de la monarchie limitée*..... Charles Seignobos,
Professeur à l'Université de Paris.
- LA COMÉDIE ITALIENNE EN FRANCE. — (*Conférence à l'Odéon*)..... N.-M. Bernardin,
Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.
Université de Paris.
En Sorbonne.
- SUJETS DE DEVOIRS (Agréation et licence)...
- SOURCÈS DE THÈSES.....
- OUVRAGES SIGNALÉS.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^o)
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. G. K., à Berlin. — Nous vous autorisons très volontiers à publier les sommaires de la *Revue* ; mais seulement les sommaires.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la *Revue*, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Le théâtre de Racine. — « Esther »

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Nous avons constaté, en étudiant les sources d'*Esther*, le peu de place que tient, dans la littérature française avant Racine, l'inspiration hébraïque. Plusieurs raisons nous expliquent qu'il en soit ainsi. La première est dans le catholicisme, tel qu'il s'est constitué au moyen âge, tel surtout qu'il s'est perfectionné au xv^e siècle, époque de l'hégémonie romaine. Plante latine greffée par une enté d'Orient, le catholicisme a emprunté à la Bible, d'abord le messianisme, ensuite et surtout la doctrine de la révélation, telle qu'elle est exprimée dans le Nouveau Testament. Mais les prêtres catholiques, même les plus instruits, ne sont pas des exégètes ; ils jugent et respectent les livres bibliques dans leur ensemble, comme une œuvre sortie de la main de Dieu, et cependant en partie périmée, pour ainsi dire, depuis l'apparition du Rédempteur. Cette sorte de vénération à distance écartait les fidèles de la critique des Livres saints. D'ailleurs, Rome en interdisait la lecture, et enfin certains caractères du génie juif, fortement marqués dans ces œuvres, devaient en éloigner les modernes. C'est d'abord une forme étroite du patriotisme. Les Juifs se disent le peuple élu, à qui Dieu a laissé un dépôt sacré, le Saint des Saints. Les autres peuples sont pour eux des Gentils, des ennemis. Le premier devoir du Juif est de lutter contre ses voisins, d'éten-

dre les limites d'Israël, et de ne jamais s'unir avec les vaincus. On sent à quel point cette doctrine répugne au génie latin, conquérant et assimilable avant tout. C'est pourquoi, si Rome a attaqué le christianisme, c'est qu'elle voyait en lui un dissolvant de ses coutumes et de son empire. Des hommes pour lesquels la cité terrestre n'est rien auprès de la patrie d'en haut, et qui ne laissaient aucune prise sur leur conscience intime, devaient lui apparaître comme un danger. Plus tard, quand le pontificat s'est établi, il s'est proposé pour but d'établir son hégémonie religieuse partout où les empereurs avaient étendu l'hégémonie politique de Rome. Le christianisme est, avant tout, une religion de prosélytisme; il vise à la conversion, par la charité; mais, en même temps, il désire assembler tous les éléments d'un pouvoir matériel et tend à cette théocratie universelle que Grégoire VII a cru un moment réaliser, mais qui s'est écroulée comme un beau rêve. Notons la différence qui distingue l'ancien peuple de Dieu du nouveau. Le premier devoir du chrétien est de pardonner l'injure reçue. Le premier devoir de l'Israélite est de tirer vengeance de cette injure. Le Dieu des Israélites est inique, jaloux, sanguinaire. On peut dire que l'ancienne Bible est pleine d'un long cri de colère et de malédiction lancé par Jéhovah. Les Juifs ont d'ailleurs l'idée et l'espoir de l'absolue justice. Tous leurs prophètes invoquent un millénaire mystérieux qui fera triompher les bons, qui châtiara les méchants, et qui surtout consacrera l'égalité des fortunes. Il était tout naturel que les opprimés reprissent, dans le sein du christianisme, ces idées hébraïques. De là vient la grande importance que la lecture de la Bible a eue pour toutes les Eglises réformées. Les croyants de ces Eglises sont des persécutés; ils invoquaient la justice, ils sont heureux de trouver dans les Livres saints de quoi légitimer leurs rancunes. De même les Jansénistes, traqués sans cesse, obligés de se défendre, puisent une grande partie de leur courage dans le souvenir de la captivité de Babylone. Toutes ces considérations vont nous aider à expliquer les deux sujets par lesquels Racine est revenu à la tragédie, préoccupé d'ailleurs de créer une forme nouvelle de son art, et d'y verser le trop plein accumulé dans son âme par douze années de solitude. Elles nous font comprendre d'abord pourquoi, au lieu d'emprunter au christianisme, comme Corneille et l'immense majorité des poètes de ce temps dans leurs pièces religieuses, c'est à l'histoire hébraïque qu'il va puiser *Esther* et *Athalie*.

* Esther est une femme qui se dévoue comme Judith, mais dans des circonstances moins périlleuses, pour tirer son peuple de la servitude. Racine, en décrivant son caractère, ne peut s'empê

cher de penser aux abbesses qui ont été les protectrices de Port-Royal. De plus, ne voit-il pas à la cour de Louis XIV une femme choisie, semble-t-il, par la main de Dieu, pour mettre un terme aux désordres du roi? Grâce à elle, les souvenirs de Mlle de La Vallière, de Mlle de Fontanges, et surtout de Mme de Montespan, font place à une vie digne et régulière. Comme Esther, Mme de Maintenon a recueilli près d'elle des jeunes filles persécutées pour leur religion. Je ne dis pas que Racine ait eu la moindre tendresse pour le protestantisme; mais l'analogie qu'il y avait entre la situation malheureuse des réformés et celle des Jansénistes se présentait d'elle-même. Le poète a dû s'appliquer à faire passer dans la plainte des filles de Sion un peu de la tristesse qui régnait au fond du cœur des habitants de Port-Royal persécutés. Ce qu'il y a de certain, c'est que, grâce à Racine, le roi Assuérus est devenu le protecteur de la vraie religion. Celui dont il est la copie a fait révoquer l'édit de Nantes; mais le poète peut espérer qu'il rétablira la paix religieuse avec les Jansénistes, dût-il pour cela se séparer de Rome. On sait, en effet, qu'au xvii^e siècle, l'Église gallicane a été quelque temps séparatiste, et a visé à se soustraire à ce qu'on appelait en France le despotisme ultramontain. Bossuet est à la tête de ce mouvement. Aussi, quelques prêtres ont-ils essayé d'imprimer sur son front une sorte de stigmat, qu'une proclamation récente de Léon XIII a seule effacé. Il est intéressant de voir comment cette tentative est jugée en 1789, à l'époque de la Constitution civile du clergé. Un des premiers et des plus vénérables auteurs de cette Constitution, l'abbé Grégoire, avait des origines jansénistes et est réclamé par les Jansénistes comme un des leurs.

Un autre caractère d'*Esther* nous est expliqué par le lyrisme des Livres saints. L'antiquité n'a connu que deux grandes poésies lyriques: celle des Grecs et celle des Hébreux. Le lyrisme grec est la poésie nationale de Pindare; celui des Hébreux vient des prophètes, en qui la religion est une sorte de patriotisme exaspéré. La poésie lyrique consiste, avant tout, à donner une expression personnelle à des sentiments généraux. Elle est individualiste. La religion chrétienne, au contraire, se méfie du sens propre; elle est éminemment socialiste. Le lyrisme ne pouvait donc se rencontrer que par exception chez des poètes chrétiens. Racine est justement au nombre de ceux qu'il a le plus séduits. Il a procédé, comme toujours, par élimination; il a écarté tout ce que nous avons trouvé dans l'histoire d'Esther d'excessif et de grossier. Assuérus s'adoucit dans sa pièce et s'humanise grâce à Esther. Esther est le charme et la grâce mêmes; c'est par ces qualités

qu'elle a pu remplacer l'altière Vasthi. Son oncle et elle ont acquis des titres à la reconnaissance du roi ; ils l'ont averti d'un complot tramé contre sa vie. Assuérus a décidé d'enregistrer cet événement sur ses tablettes. Une nuit d'insomnie, il se le fait relire ; le voilà disposé à une extrême bienveillance pour la reine. Justement son ministre, furieux que Mardochée refuse de lui rendre hommage, demande pour le vieillard une potence. Mardochée et Esther font retourner contre Aman lui-même cet arrêt. C'est lui qui sera pendu. Racine arrange cette histoire abominable de vengeance, de façon à ce qu'elle paraisse la plus belle des apothéoses religieuses.

Mais c'est surtout dans les caractères des personnages qu'il s'efforce de substituer aux sentiments d'autrefois ceux de son temps. Ce trait, nous l'avons vu, est un des principaux de sa poétique. Rappelons-nous les vers qui nous apprennent comment Esther est devenue reine, et dans lesquels l'allusion à Mme de Maintenon est si transparente :

Peut-être on t'a conté la fameuse disgrâce
De l'altière Vasthi, dont j'occupe la place,
Lorsque le roi, contre elle enflammé de dépit,
La chassa de son trône, ainsi que de son lit.
Mais il ne put sitôt en bannir la pensée.
Vasthi régna longtemps dans son âme offensée.

L'histoire nous apprend, en effet, que Mme de Montespan garda longtemps son influence. On sait comment Bossuet s'est employé à la détacher de la cour. Mais remarquons, dans les vers suivants, combien est idéalisée la scène biblique de l'assemblée des jeunes filles et du choix du roi :

Dans ses nombreux Etats il fallut donc chercher
Quelque nouvel objet qui l'en pût détacher.
De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent...

Voilà de ces vers dans lesquels Racine enferme, avec le minimum de couleur, comme une immense perspective.

Les filles de l'Egypte à Suse comparurent.
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.
On m'élevait alors, solitaire et cachée,
Sous les yeux vigilants du sage Mardochée...
Enfin on m'annonça l'ordre d'Assuérus.
Devant ce fier monarque, Elise, je parus.
Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes ;
Il fait que tout prospère aux âmes innocentes,
Tandis qu'en ses projets l'orgueilleux est trompé.
De mes faibles attrait le roi parut frappé ;

Il m'observa longtemps dans un sombre silence
 Et le ciel, qui pour moi fit pencher la balance,
 Dans ce temps-là sans doute agissait sur son cœur.
 Enfin, avec des yeux où régnait la douceur :
 Soyez reine, dit-il ; et, dès ce moment même,
 De sa main sur mon front posa son diadème.

Qu'est devenu cet Assuérus qui a trop bu, qui donne dans son palais ce festin de Gamache dont vous avez vu le détail ? Où sont ces entrées dans le sérail, cette Esther amenée, le soir, toute tremblante dans la chambre du maître, et en sortant, le matin, pour être oubliée, si ses attraits n'ont pas été les plus forts ? Ce que nous avons ici, c'est une reine très digne, épousée solennellement par un prince chrétien. Voyez maintenant l'étriot patriotisme hébraïque se transformer en un sentiment très pur de dévouement à Dieu. C'est la déclaration de Mardochée à sa nièce :

Quoi ! lorsque vous voyez périr votre patrie,
 Pour quelque chose, Esther, vous comptez votre vie !
 Dieu parle, et d'un mortel vous craignez le courroux !
 Que dis-je ! votre vie, Esther, est-elle à vous ?
 N'est-elle pas au sang dont vous êtes issue ?
 N'est-elle pas à Dieu, dont vous l'avez reçue ?
 Et qui sait, lorsqu'au trône il conduisait vos pas,
 Si, pour sauver son peuple, il ne vous gardait pas ?
 Songez-y bien, ce Dieu ne vous a pas choisie
 Pour être un vain spectacle aux peuples de l'Asie,
 Ni pour charmer les yeux des profanes humains.
 Pour un plus noble usage il réserve ses saints.
 S'immoler pour son nom et pour son héritage,
 Des enfants d'Israël voilà le vrai partage.
 Trop heureuse pour lui de hasarder vos jours !
 Eh ! quel besoin son bras a-t-il de nos secours ?
 Que peuvent contre lui tous les rois de la terre ?
 En vain ils s'uniraient pour lui faire la guerre.
 Pour dissiper leur ligue, il n'a qu'à se montrer ;
 Il parle, et dans la poudre il les fait tous rentrer.
 Au seul son de sa voix, la mer fuit, le ciel tremble,
 Il voit comme un néant tout l'univers ensemble ;
 Et les faibles mortels, vains jouets du trépas,
 Sont tous devant ses yeux comme s'ils n'étaient pas.

Il n'y a rien de comparable dans la Bible à ces beaux vers. C'est le Dieu providence, le Dieu des Chrétiens qui inspire ici Racine. Comme Bossuet, notre poète n'emprunte à la Bible que pour y ajouter des beautés non moins grandes. — La transformation du sujet d'*Esther* est plus frappante encore dans les parties lyriques de la pièce française. Le cœur et l'esprit de la femme d'Orient sont choses inconnues, parce qu'on n'y a sans doute jamais pris garde. Qui s'est jamais inquiété de ce que pense ou de ce que

sent une femme arabe, turque ou syrienne ? Ce sont, avant tout, des instruments de volupté. Au contraire, Racine a mis dans les Juives de sa tragédie tout l'attrait de la femme chrétienne et cette dignité qui la rend égale à l'homme. En effet, grâce au christianisme, qui a fait adorer la mère de Dieu, le rôle de la femme dans la société est devenu très important. La religion chrétienne, certes, nous met sans cesse en garde contre les dangers qu'elle fait courir ; mais elle lui donne aussi un puissant prestige, car elle a ses martyrs et ses saintes.

N'est-il pas aussi permis de supposer que, pour peindre la délicieuse physionomie d'Esther, si modeste et si douce au milieu de la puissance, ce n'est plus à M^{me} de Maintenon que le poète a pensé, mais à cette charmante La Vallière, qui n'a aimé que l'homme dans Louis XIV, et dont la pensée est toujours restée fidèle aux poétiques souvenirs du chêne de Vincennes et du chêne de Fontainebleau ? La fine psychologie de Bossuet dans son admirable discours de vêtue pour l'amante repentie nous fournirait une frappante comparaison avec l'Esther de Racine. Qui sait si quelques lettres de M^{lle} de La Vallière ne seront pas venues entre les mains de notre poète ? La religion d'Esther n'est pas faite seulement de douceur, de repliement craintif ; c'est aussi et surtout la religion de la tendresse et de la pitié. On a dit avec raison, je crois, que tous les sentiments féminins ne sont que de l'amour transformé. C'est ainsi que, dans leur manière d'entendre la religion, elles apportent leurs qualités sentimentales et leurs défauts. Esther apparaît tout à fait comme une femme chrétienne dans cette prière si connue :

O mon souverain roi,
Me voici donc tremblante et seule devant toi.

On le voit, il n'y a plus là les idées hébraïques de colère et de vengeance ; c'est la douceur chrétienne, pure comme un soupir de colombe au pied de l'autel.

Pour Assuérus, nous l'avons vu, à travers la Bible, dans l'attitude d'un lion repu, au seuil de sa caverne. Cette fois, c'est dans la galerie des Glaces que le poète nous introduit. Voyez de quelle manière cette reine et ce roi exhalent leurs sentiments d'amour ; c'est ainsi que La Vallière parlait sans doute à Louis XIV.

Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte.
Jugez combien ce front, irrité contre moi,
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi.
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre,
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.

Hélas ! sans frissonner, quel cœur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partent de vos yeux ?
Ainsi du Dieu vivant la colère éternelle...

Assuérus l'interrompt et s'écrie :

O soleil ! o flambeau de lumière immortelle !
Je me trouble moi-même, et sans frémissement
Je ne puis voir sa peine et son saisissement.
Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse !
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Eprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes Etats vous donner la moitié ?

ESTHER

Eh ! se peut-il qu'un roi craint de la terre entière,
Devant qui tout fléchit et baise la poussière,
Jette sur son esclave un regard si serein,
Et souffre sur son cœur un pouvoir souverain ?

Reste une dernière transformation, la plus forte assurément que le génie de Racine pût opérer ; c'est le sérail d'Assuérus qui devient un couvent. Le poète a groupé autour d'Elise de jeunes captives israélites, qui font entendre des chants d'espérance et de mélancolie. Son dessein était de ressusciter, le mieux possible, les chœurs de la tragédie grecque. Ce n'est pas à dire, comme on nous l'a appris dans notre enfance, que Racine soit un grand poète lyrique ; il est avant tout un grand tragique. Il a trop les sentiments de son temps et la défiance de son sens propre pour exhaler les confidences de son âme. En outre, le lyrisme, s'il ne verse pas dans l'élégie sentimentale à la façon de Lamartine, demande de l'éclat, de brillantes images, la trompette retentissante d'un Pindare ou d'un Victor Hugo. Or, la poésie des chœurs de Racine est douce et un peu molle. C'est, comme le dit Sainte-Beuve, un beau courant d'eau pure qui blanchit à peine sous la rame et la barque qui le sillonnent. Depuis le romantisme, nous sommes habitués à plus de couleur et à plus de bruit. Là n'est pas, quoi qu'on en ait dit, la gloire de Racine ; néanmoins, ses chœurs, qui permettaient de mettre en scène un grand nombre des pensionnaires de Saint-Cyr, ramenaient quelque peu la tragédie française à la forme des modèles antiques.

Les représentations d'*Esther* sont un épisode intéressant de l'histoire dramatique. Nous en avons le récit très détaillé, grâce à l'une des actrices, la pétillante M^{me} de Caylus, qui faisait la Piété, bien qu'elle ne fût pas élève mais amie de la maison. Elle nous a raconté les compétitions, les rivalités qui troublèrent toutes ces petites têtes dans une si grande occasion. Leur éducation était chrétienne et pleine de modestie, mais enfin c'étaient des jeunes

filles : elles étaient bien un peu coquettes et désiraient fort donner un tour élégant à leurs cheveux et à leur coiffure. Racine, naturellement, fut appelé à préparer ces actrices ; c'était, nous dit-on, un admirable metteur en scène. En peu de jours, l'instinct aidant, il forma une troupe merveilleuse. M^{me} de Caylus raconte qu'il lui arriva de gronder une de ses interprètes. « Mademoiselle, lui dit-il, impatienté, est-il possible de maltraiter ainsi mes vers ? » La jeune fille fondit en larmes. Aussitôt Racine éperdu se précipitait à ses genoux et lui tamponnait les yeux avec son mouchoir. Une autre fois, au moment même de paraître devant le roi, ces pauvres jeunes filles, toutes tremblantes, se mettaient à genoux derrière le théâtre et récitaient ensemble le *Veni Creator*. Quant à Louis XIV lui-même, on sait qu'il aimait passionnément la comédie, et qu'il a été le metteur en scène des pièces de Molière. Ne s'amusait-il pas à exercer les musiciens de sa chapelle à lui jouer des pièces de comédie ? Eh bien, c'est à propos d'*Esther* qu'il a poussé l'amour du théâtre au suprême degré : il s'est fait ouvreuse. En effet, au moment de la représentation, il se plaça à la porte d'entrée, la tint fermée avec sa canne, demandant à chaque personne qui se présentait son billet signé de l'officier aux gardes. Enfin, n'oublions pas que nous avons un compte rendu très brillant de cette belle fête, à laquelle ne prirent part que des privilégiés : c'est une lettre de M^{me} de Sévigné. La marquise pouvait compter deux dates illustres dans sa vie. La première est celle du jour où elle eut l'honneur de danser le menuet avec Louis XIV. Elle avait fait jusque-là des réserves dans son admiration pour le monarque. Cette fois, quand elle fut revenue à sa place, elle déclara à sa voisine, M^{me} de Coulanges, avec sa bonne humeur et sa franchise habituelles : « Décidément, c'est un grand roi ». Son autre date glorieuse est celle de la représentation d'*Esther*. Toute joyeuse, elle fait à sa fille le récit de sa journée : « Je fis ma cour l'autre jour à Saint-Cyr, plus agréablement que je n'eusse jamais pensé. Nous y allâmes samedi, M^{me} de Coulanges, M^{me} de Bagnols, l'abbé Tétu et moi. Nous trouvâmes nos places gardées. Un officier dit à M^{me} de Coulanges que M^{me} de Maintenon lui faisait garder un siège auprès d'elle : vous voyez quel honneur ! « Pour vous, madame, me dit-il, vous pouvez choisir. » Je me mis avec M^{me} de Bagnols au second banc derrière les duchesses. Le maréchal de Bellefonds vint se mettre par choix à mon côté droit, et devant, c'étaient M^{mes} d'Auvergne, de Coislin, de Sully. (Elle est bien entourée, et elle tient à ce qu'on le sache.) Nous écoutâmes, le maréchal et moi, cette tragédie avec une attention qui fut remarquée, et de certaines louanges sourdes et bien placées, qui

n'étaient peut-être pas sous les fontanges de toutes les dames. Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce : c'est une chose qui n'est pas aisée à représenter, et qui ne sera jamais imitée ; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet, qu'on n'y souhaite rien ; les filles qui font des rois et des personnages sont faites exprès : on est attentif, et on n'a point d'autre peine que celle de voir finir une si aimable pièce ; tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant : cette fidélité de l'histoire sainte donne du respect ; tous les chants, convenables aux paroles, qui sont tirées des *Psaumes* ou de *la Sagesse*, et mis dans le sujet, sont d'une beauté qu'on ne soutient pas sans larmes : la mesure de l'approbation qu'on donne à cette pièce est celle du goût et de l'attention. J'en fus charmée, et le maréchal aussi, qui sortit de sa place pour aller dire au roi combien il était content, et qu'il était auprès d'une dame qui était bien digne d'avoir vu *Esther*. Le roi vint vers nos places, et, après avoir tourné, il s'adressa à moi, et me dit : « Madame, je suis assuré que vous avez été contente ». Moi, sans m'étonner, je répondis : « Sire, je suis charmée ; ce que je sens est au-dessus des paroles ». Le roi me dit : « Racine a bien de l'esprit ». Je lui dis : « Sire, il en a beaucoup ; mais en vérité ces jeunes personnes en ont beaucoup aussi : elles entrent dans le sujet comme si elles n'avaient jamais fait autre chose ». Il me dit : « Ah ! pour cela, il est vrai. » Et puis Sa Majesté s'en alla, et me laissa l'objet de l'envie : comme il n'y avait quasi que moi de nouvelle venue, il eut quelque plaisir de voir mes sincères admirations sans bruit et sans éclat. Monsieur le Prince et Madame la Princesse vinrent me dire un mot ; M^{me} de Maintenon, un éclair : elle s'en allait avec le roi ; je répondis à tout, car j'étais en

« fortune. »

Ne semble-t-il pas que la plus spirituelle femme du temps de Louis XIV se soit changée pour un instant en un grognard de Napoléon I^{er}, et qu'elle ait répondu son « oui, Sire » avec le respect et la conviction de ces vieux serviteurs du grand empereur ?

Les représentations d'*Esther* ne tardèrent pas à faire germer dans l'esprit de Racine une autre pièce, dont celle-ci n'est que le prélogue. Certes, si le poète n'a pas abordé le génie hébraïque dans *Esther*, s'il ne l'a vu qu'à travers son temps et le milieu où il vivait, dans *Athalie*, au contraire, c'est face à face avec Jéhovah, face à face avec l'innommable, c'est au cœur même du Temple de Jérusalem ; mieux encore, c'est au sommet du Sinaï, au milieu des éclairs et des nuages, qu'il va nous transporter avec lui.

C. B.

Le théâtre de Sophocle. — Ajax

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

I

Dans *Ajax*, où il nous peint le trouble d'une grande âme en lutte avec elle-même, Sophocle a porté des souvenirs assez précis d'Homère. Le poète a pris son héros en pleine légende ; Ajax était connu des Grecs par l'*Iliade*. Il vient en seconde ligne immédiatement après Achille, et, comme tous les grands héros helléniques, il était l'objet d'une religion particulière. Il appartient d'abord à Egine, puis à Salamine, ainsi que tous les Eacides. Athènes s'adjoint les cultes locaux, et c'est ainsi que la grande cité peut revendiquer Ajax comme sien en contribuant à étendre le culte du héros. Quand, à la fin du vi^e siècle, après l'expulsion des Pisistratides, Clisthène divisa la cité athénienne en dix tribus, Ajax devint le héros éponyme de la tribu Aiantide. A la veille de Salamine, les Grecs eurent recours à certains héros, et, après la victoire, Ajax fut déclaré un de ceux dont on avait senti la présence dans le combat. Son fils Eurysacès devint l'objet d'un culte domestique. La légende du héros n'offrait guère au poète qu'un sujet tragique, sa mort. Ses exploits ne constituaient guère une matière à tragédie ; mais sa mort, en revanche, pouvait être portée sur scène avec ses antécédents et ses conséquences.

C'est proprement la fin d'Ajax que Sophocle a choisie comme sujet de sa pièce. La conception qu'il en a eue est-elle nouvelle ? Il est nécessaire, pour le savoir, de se représenter la poésie antérieure ; — mais nous sommes malheureusement réduits à tracer notre esquisse d'après des témoignages contradictoires. Le plus ancien de ces témoignages nous est fourni par l'épisode de la Naxos d'Homère. Ulysse, descendu aux Enfers, a vu passer devant lui ses anciens compagnons d'armes ; il se trouve en présence de l'ombre d'Ajax. Et, tandis que les âmes des autres morts sont là, affligées, seule l'âme d'Ajax se tient à l'écart, irritée encore. Ulysse essaie de vaincre la résistance silencieuse du héros, en s'adressant à lui avec des mots persuasifs. Il s'étonne de le voir, même après la mort, obstinément livré au ressentiment. Il le flatte en lui rappelant quels regrets a causés sa mort. Approche, lui dit-

dompte sa colère. Mais le héros ne veut rien entendre, et rien n'est plus impressionnant que cette scène, où l'indomptable caractère d'Ajax s'accuse avec force. Cependant il n'y a aucun détail ayant trait à sa mort. On ne connaissait probablement pas encore l'épisode de la folie, car la tradition qui s'y rapporte naît seulement dans l'*Éthiopide* d'Archinos de Milet. Nous savons, en outre, que ce poème contenait le jugement des armes et qu'il représentait l'émotion du héros, le trouble de son esprit, sa fureur causée par la supériorité d'Ulysse, héritier de ces fameuses armes auxquelles il se croyait seul en droit de prétendre. D'ailleurs, ce trouble, dépeint par Archinos de Milet, n'est pas, à proprement parler, de la folie. Cet auteur, en outre, ne fait pas mention du massacre des troupes. Pour constater un enrichissement de la légende, il faut arriver à la *Petite Iliade* de Leschès de Lesbos, du VII^e siècle. Ce poète cherche à renouveler par son invention la légende d'Ajax, et nous remarquons, par-dessus tout, le souci qu'il a d'excuser son héros. Il lui attribue, à cet effet, une véritable folie. C'est du moins ce que nous savons par Proclus. Ulysse est mis en possession des armes, et Ajax, devenu fou, détruit les troupes qui étaient le butin des Grecs ; puis, il se tue. Mais cette folie s'est-elle produite immédiatement, ou Ajax, avant d'être fou, a-t-il eu l'intention de se venger ? Est-ce étant déjà fou qu'il a conçu son meurtre ? Combien de temps durait cette folie ? Ajax n'avait-il pas un retour à la raison ? Se tuait-il étant fou ? Autant de questions que Leschès n'éclaircit d'aucune façon. Pour ce qui est de la sépulture d'Ajax, il en va autrement. Selon Leschès, Ajax ne fut pas brûlé, mais mis dans un cercueil, à cause de la colère du roi Agamemnon, qui s'opposait à l'incinération.

Malgré les conjectures auxquelles nous sommes réduits, il est évident que la légende avait progressé, quand elle arriva jusqu'à Sophocle. N'oublions pas non plus de rappeler qu'Eschyle avait traité le sujet dans une trilogie perdue, dont les trois parties étaient constituées par le jugement des armes, la mort d'Ajax et une troisième tragédie, les *Salaminiens*. Il y avait notamment de la fin du héros une représentation très vive, si nous en croyons du moins Clément d'Alexandrie dans les vers qu'il cite : « Non, s'écriait Ajax, il n'y a rien au monde qui morde le cœur d'un homme libre autant que le déshonneur.... Et maintenant, cette souillure profonde, elle me bouleverse, sous le coup des aiguillons amers de la rage. » On sait, d'autre part, qu'Ajax ne se tuait pas sur la scène, mais que le récit de sa mort était fait par un messager. Cet emploi du récit s'opposait donc à ce que le poète pût peindre la crise morale. Il faut arriver à Sophocle pour assister

aux phases par lesquelles passe successivement l'âme d'Ajax. Sophocle laisse de côté le jugement des armes. Il nous en montre seulement l'injustice, laissant entendre que la faveur des juges a été captée et que les Atrides sont responsables de l'intrigue. « Si Achille vivant, s'écrie Ajax, avait voulu disposer de ses armes et en faire le prix de la valeur, nul autre que moi ne les aurait obtenues. Et les Atrides, par leurs intrigues, les ont adjugées au plus scélérat des hommes, au mépris de mes exploits ! » Ce témoignage de la pensée d'Ajax est précis : le jugement n'a pas été honnête. Lui, homme de loyauté, on l'a combattu en dessous. Après cette défaite, Sophocle prête à son héros une colère violente et ce qu'il a bien marqué, ce sont les deux moments de cette colère : d'abord un moment de colère pure : Ajax médite une vengeance, il cherchera à aller surprendre ceux qui l'ont jugé et Ulysse, son vainqueur. Ici l'intention criminelle est attribuée clairement à Ajax en pleine possession de sa raison. C'est ce qui ressort, dans le prologue, des paroles d'Athèna elle-même. Ulysse lui demande : « Quelle fureur insensée a donc armé son bras ? » — « Le dépit de n'avoir point obtenu les armes d'Achille. » — « Et pourquoi se jeter ainsi sur nos troupeaux ? » — « Il croyait tremper ses mains dans votre sang. » — « Quoi ! c'est aux Grecs qu'il en voulait ? » — « Oui, et, sans ma vigilance, il eût exécuté son dessein. » — Vous voyez avec quelle netteté est exprimée cette intention meurtrière, qui a précédé la folie. Ajax mettait son projet à exécution si la déesse ne l'avait arrêté ! La tentative était perfide ; car c'est de nuit, en se dissimulant, qu'il se proposait d'agir. D'où vient que le complot ne s'est pas réalisé ? Ce n'est pas qu'Ajax ait eu la moindre hésitation ; mais Athèna est intervenu pour lui troubler la raison. « Oui, dit la déesse, il était déjà aux portes des tentes, lorsque, présentant de vains fantômes avec ses yeux égarés, je trompai sa joie barbare, et tournai sa rage sur le butin des Grecs et sur ses troupeaux confus que des bergers gardaient avant le partage. Il s'élança sur eux, et, frappant tout autour de lui, fit tomber une foule de victimes ; il croyait tantôt égorger de ses mains les deux Atrides, tantôt poursuivre tout autour les autres chefs de l'armée. Et moi, à mesure qu'il avançait j'égarais sa raison, je le poussais dans les rets funestes. Enfin, la nuit de carnage, il charge de liens les bœufs et les autres animaux qu'il a épargnés et les emmène dans sa tente, croyant emmener non de vils troupeaux, mais des guerriers captifs. Maintenant il les tient enchaînés et les déchire à coups de fouet. » Voilà les faits expliqués. Ajax a conçu son dessein en pleine raison ; il allait l'exécuter, mais la déesse, l'arrêtant, jeta sur ses yeux une véritable

cécité, et le héros tourna sa fureur contre des troupeaux.

Nous ne savons pas quelle part de cette invention il faut attribuer à Leschès ; cependant nous sommes en mesure d'apprécier à quel point une telle invention convient au théâtre. D'une part, nous voyons un Ajax coupable par sa violence, et surtout accomplissant un acte qui le couvre de ridicule, lui, le grand héros. C'est bien ce qu'il y a de plus tragique dans la situation. D'autre part, Ajax a des regrets amers, il a un retour à la raison, il revient à résipiscence. Cette crise était peut-être déjà dans Leschès ; en tout cas, Sophocle lui a donné une grande importance. Ajax aura à se juger lui-même, et ce sera le sujet de la tragédie. Les considérations morales les plus fortes interviendront pour donner à la crise toute son importance. La légende a fourni un dernier élément, la colère des Atrides qui refusent la sépulture à Ajax. Sophocle développera encore ici les données de Leschès. Cette question de la sépulture était souvent à l'ordre du jour : Eschyle, dans les *Eleusiniens* et Sophocle lui-même dans *Antigone* y avaient fait allusion. Après la mort d'Ajax, Teucros, son frère, revendiquera pour le héros le droit à la sépulture, et ce ne sera pas une des moindres nouveautés de Sophocle de nous montrer Ulysse appuyant cette revendication. Ulysse, cause de la mort d'Ajax, devenant tout à coup son défenseur, voilà qui est de l'invention du poète. Ce revirement tragique permettra un jugement équitable à la fin de la pièce, puisque Ulysse lui-même viendra dire les qualités de son rival. Cette fin morale du drame est bien dans les habitudes de la tragédie grecque.

La crise indiquée par l'épopée est donc poussée jusqu'à son paroxysme. Ajax, arrêté dans ses projets de vengeance par une brusque folie, est profondément déçu ; dans un réveil de lui-même, il se juge, et c'est là qu'est la conception vraiment dramatique du sujet. Par quels moyens Sophocle a-t-il réalisé son but ? Dès à présent, voyons le prologue, où se révèle une partie des intentions du poète. L'action commence au matin, après la nuit de la vengeance et de la folie. Ainsi Sophocle élimine l'ἡ δ'πλων κρισις, il ne s'attarde pas au jugement des armes ; l'unité de son drame y gagne. Le massacre des troupeaux avait eu lieu pendant la nuit ; d'autre part, la résipiscence d'Ajax se produisait le lendemain matin. Sophocle ne pouvait donc songer à représenter le commencement de la colère. De cette façon, sa tragédie est plus concentrée sur le moment où l'intérêt est le plus intense.

La scène du début est une scène d'explication entre Athènes et Ulysse. Ulysse vient, le matin, vers la tente d'Ajax, pour tâcher de découvrir si c'est lui qui est l'auteur du massacre des troupeaux.

Minerve lui apparaît et lui apprend tout ce qui s'est passé. Deux personnages qui ne sont pas protagonistes, voilà qui est en dehors des habitudes de Sophocle ; de plus, la présence de la déesse témoigne d'un singulier emploi du merveilleux. Pourquoi le poète s'éloigne-t-il de ses procédés ordinaires ? D'abord, c'est qu'il tient à exposer clairement la situation. Il y avait des versions légendaires différentes ; il importait au spectateur de savoir quelle forme Sophocle avait préférée. En se servant d'Athèna, Sophocle sait bien qu'il y a des choses qu'elle seule peut dire. Ajax est sorti de sa tente la nuit ; un autre ne pouvait pas déclarer qu'au moment où il en sortait, il était encore en possession de ses moyens et que la folie ne s'était emparé de lui que subitement. La déesse seule peut nous renseigner, et j'ajoute que ce prologue, qui répond d'abord aux intentions d'exposition du poète, est en outre dramatique. Athèna veut tirer une leçon de ce qui se passe, elle appelle l'attention du public sur une grande vérité religieuse : « Vois-tu dit-elle à Ulysse, la puissance des dieux ? Était-il un guerrier plus sage qu'Ajax dans les conseils, plus habile dans l'action ?... Que cet exemple t'apprenne donc à ne jamais offenser les dieux par des paroles superbes ; à ne point t'abandonner à l'orgueil... »

Par ces paroles, nous sommes invités à chercher une cause de malheur d'Ajax dans son caractère emporté et orgueilleux. Autre effet dramatique : vous savez comment Ulysse est effrayé, quand la déesse lui propose de faire sortir Ajax de sa tente. Pourquoi ce effroi ? Pour nous faire sentir qui est Ajax, quelle est sa grandeur puisqu'il est capable encore d'inspirer de la frayeur à Ulysse, le plus brave des Grecs. En outre, quel contraste saisissant entre cette grandeur d'Ajax, qui nous est rappelée par l'effroi même de son ennemi, et l'abaissement dans lequel il est maintenant plongé. La déesse fait sortir Ajax, et elle se joue de lui. Elle lui demande s'il a bien trempé son glaive dans le sang des Grecs. Et le malheureux répond qu'il savourera tout à son aise sa vengeance et qu'à Ulysse principalement il réserve un sanglant supplice. Nous avons là sous les yeux le spectacle de cette folie. Aussi, ce prologue, qui est peut-être avant tout un moyen d'exposition, a-t-il en même temps une valeur dramatique. Quelle va être la situation de cette âme violente ? Il semble qu'en peignant le trouble d'Ajax le poète ait en vue deux sortes de spectacles : celui d'une grande âme dans une crise morale épouvantable, et les idées que cette crise lui inspire sur la destinée humaine, ce qu'il en pense en général.

II

Le prologue du drame, en nous initiant aux événements antérieurs à l'action, en définissant la situation elle-même, éveille notre curiosité sur certains problèmes : premièrement, un problème religieux. Ajax est une grande âme, frappée cruellement par l'effet de causes dont elle est responsable ; par ce côté, l'histoire d'Ajax se mêle à celle de l'humanité ; deuxièmement, il y a un intérêt plus exclusivement moral. Dès le début, nous sentons Ajax prodigieusement humilié ; nous prévoyons qu'il aura un réveil cruel, et, à l'idée du ridicule dont il s'est couvert, nous imaginons déjà de quel accablement affreux il sera frappé. Que va faire cette âme si forte, quand elle sera mise en présence d'elle-même ? Comment rétablira-t-elle cette paix morale nécessaire au dénouement ? Voyons-le par la structure même du drame. Après le prologue vient une première partie, qu'on peut appeler le premier acte : c'est la partie la plus longue de la pièce, cinq cents vers. Elle ne présente pas d'action dramatique, si toutefois celle-ci consiste en une série d'événements liés vers un dénouement quelconque ; nous sommes en présence d'une situation qui ne varie pas sensiblement. Dans *Antigone* aussi, une fois Antigone dénoncée à Créon, la situation ne change pas jusqu'à ce que Hémon intervienne en faveur de la jeune fille. Cette lenteur, cet arrêt volontaire sur une situation initiale est un legs, que Sophocle tient de son prédécesseur Eschyle. Toute la partie où le drame avance peu, Eschyle la remplit par le lyrisme, Sophocle par la révélation psychologique du caractère de ses personnages. Cela est frappant dans la première partie d'*Ajax*, qui est une révélation de la situation morale du héros, conçue suivant un plan de gradation très simple.

On peut distinguer trois moments. Premier moment : Ajax est encore caché dans sa tente ; ses compagnons, les matelots de Salamine et Tecmesse, sa captive, s'entretiennent sur les événements de la nuit. Nous apprenons comment il a massacré les troupeaux des Grecs ; tout ceci est rapporté dramatiquement par le chœur, qui se fait l'écho des bruits du camp. Tecmesse apporte toutes vives les terreurs de cette nuit funeste, et toute cette partie nous intéresse à Ajax ; nous voyons de quelles affections il est entouré. Second moment : du fond de la tente d'Ajax, on entend le cri de douleur du malheureux qui appelle son frère, Teucros, absent. La tente s'ouvre, et Ajax engage un dialogue, moitié tragique, moitié parlé, avec le chœur. Nous voyons de plus en plus

clair dans cette âme effroyablement tourmentée. Troisième moment : au travers de cette douleur, Tecmesse a deviné qu'Ajax méditait de se tuer. Elle lui adresse des supplications touchantes. Ajax n'y répond pas. Il élude ces prières. Il demande alors à voir son fils : adieux touchants, par lesquels il révèle une âme de tendresse et de douceur ; d'autre part, il laisse en notre esprit le sentiment de sa force de volonté. Tecmesse et ses compagnons peuvent lui livrer tous les assauts qu'ils voudront ; il ne fléchit pas. C'est là que nous mesurons sa force. Si, dans cette partie de la pièce, l'action dramatique est peu de chose, l'action conçue comme révélation progressive d'une âme existe réellement, puis que nous connaissons maintenant l'âme indomptable d'Ajax. L'art nouveau de Sophocle excelle aux rapprochements, aux oppositions de caractères.

Et voici la seconde partie du drame qui nous fait excellemment toucher du doigt l'art spécial du poète. C'est la péripétie, comme le second et le troisième actes : deux cent cinquante vers seulement, mais qui sont d'une grande importance dans le développement total du drame. Vous vous rappelez qu'une des nouveautés d'*Antigone* était précisément l'emploi de ces péripéties : intervention d'Hémon, intervention de Tirésias, volte-face soudain des sentiments du roi Créon. Dans *Ajax*, les péripéties ne sont pas dues à ce genre d'interventions diverses. Il n'y a personne pour venir au secours d'Ajax ; ce n'est que de lui-même qu'il peut tirer de quoi modifier sa situation, et, en effet, d'intraitable qu'il était à la fin de l'acte précédent, il devient, ou plutôt semble devenir moins absolu dans ses sentiments. Tandis qu'il parle, ses paroles dénotent un changement. Lui, si hautain tout à l'heure, déclare que rien n'est capable de résister sans fléchir et qu'il faut se soumettre à la nécessité. Paroles à double entente, qui trompent le spectateur, à moins que celui-ci, se reportant aux souvenirs de la légende, ne se doute bien plutôt qu'il n'y a là qu'une apparence de changement. En tout cas, réel ou apparent, ce changement constitue une péripétie. Ajax prépare ainsi la tranquillité de son mort, il veut faire cesser cette surveillance inquiète, que les sieges ont établie autour de lui ; mais le chœur, mais Tecmesse ne peuvent pas ne pas être trompés par ses paroles ; de l'angoisse ils passent à la joie, et cette péripétie si forte qui retourne l'état d'âme de Tecmesse et du chœur a son contre-coup sur l'auditeur, qui prend part aussi à cette joie, quoiqu'il la sache fautive.

Une telle péripétie est-elle due au hasard ? Non. Elle naît uniquement du caractère. C'est parce qu'Ajax a l'habitude d'une ironie hautaine que ses paroles déroutent ; c'est parce que, ne

livrant jamais, personne n'ose lui adresser de questions. D'ailleurs, dans les dispositions d'esprit où ils se trouvent, il est naturel que les personnages se trompent, et ils croient Ajax sur parole, parce qu'ils désirent que ce qu'il dit soit vrai. Ajax a obtenu ainsi la liberté de sa mort. Il déclare qu'il a besoin de s'éloigner.

Troisième acte et nouvelle péripétie : un messager annonce que Teucros, le frère d'Ajax, est revenu. N'est-ce pas pour ce dernier le secours définitif? Oui; mais, d'autre part, Calchas a laissé entendre que le jour présent était décisif pour Ajax et qu'il ne fallait pas se relâcher de la surveillance à son égard. C'est donc à la fois joie et inquiétude, mélange de deux sentiments qui se font valoir l'un par l'autre. Nous, spectateurs, nous savons bien que Teucros arrivera trop tard; mais Tecmesse et les compagnons d'Ajax ont un espoir contraire. Cette péripétie, peut-être, est due surtout au hasard. Teucros, quoique attendu, pouvait revenir plus tôt ou plus tard; mais, en dehors de cela, le poète se tient dans la vraisemblance, et, une fois la part faite au hasard, il est bien évident que l'intérêt de cette péripétie est surtout psychologique et qu'elle sert admirablement à nous faire pénétrer dans l'âme des personnages. Ici, un fait rare : le chœur vient de quitter l'orchestra; il est censé parti à la recherche d'Ajax. Le poète déroge à une habitude scénique. Quand le chœur est sorti, la scène change, et, à proximité de la mer, sur le rivage, nous voyons Ajax. Il a planté la poignée de son épée en terre, prêt à se précipiter dessus. Son monologue nous révèle ce qu'il y a de tendre dans cette âme violente. Il s'épanche en regrets, fait ses adieux, et porte sur lui-même un jugement personnel : il remémore sa vie, rappelle toutes les gloires qui s'y rattachent, et puise dans cette considération de son passé une consolation à l'humiliante injure que lui infligèrent les dieux. Le grand Ajax, à ce moment, reparait avec toute sa beauté morale, différent de ce qu'il était au début, quand la folie le possédait. Dans *Antigone*, la mort de l'héroïne nous était connue par un récit; mais nous ne la voyions pas en face d'elle-même à ce moment décisif. Dans la tragédie d'Ajax, au contraire, le poète nous fait assister aux derniers moments du grand héros. Pourquoi? Par pure nécessité morale et psychologique. Sophocle sacrifie ses habitudes d'art à l'intérêt d'analyse psychologique qui nait de la présence d'Ajax, s'examinant lui-même au moment de la mort, à l'heure suprême où doit prendre fin la crise d'âme aiguë dont il a souffert.

Enfin, nous assistons à la dernière partie de la pièce, au dénouement. Il est bien dans les habitudes grecques. Ce genre de dénouements prolongés, qui laissent le spectateur s'habituer à la

situation finale nous étonne, nous autres modernes, qui aimons les dénouements assez brusques. Dans *Ajax*, le dernier acte est bien long. Le chœur et Tecmesse, partis à la recherche d'Ajax, trouvent le cadavre du héros. Lamentations, douleur, qui sont comme le complément moral du drame, cette sympathie adoucissant la violence de la situation. Survient Teucros, dont la douleur fraternelle est encore plus touchante, étant celle d'un être viril. En voyant combien cette mort le frappe, nous comprenons mieux ce qu'était Ajax. Il est grandi par l'immensité de cette douleur que sa fin provoque.

Si cette dernière partie du drame s'arrêtait là, ce serait bien ; mais voici qu'une nouvelle action se greffe sur tout cela. Au moment où Teucros s'apprête à rendre les derniers devoirs à son frère, survient Ménélas, hautain, violent, et qui interdit au frère d'Ajax de rendre à ce dernier les honneurs mortuaires. Une dispute vive s'engage entre les deux hommes, suivie d'une seconde, occasionnée par l'arrivée d'Agamemnon, que Ménélas a prévenu. Ces querelles violentes aboutiraient à des voies de fait, si Ulysse n'intervenait à ce moment. Ulysse, l'ennemi d'Ajax ? Ulysse offrant sa médiation ? Parfaitement, Ulysse lui-même. Il rappelle qui fut Ajax, et obtient que soit rapportée l'interdiction de l'ensevelir. Teucros, quoique touché, garde cependant quelque chose de hautain dans son attitude. Le drame se termine par la cérémonie des funérailles et un chant du chœur, très bref.

Rien de plus discuté que ce dénouement. Voyons les griefs : ils se ramènent à un double reproche. Cette question de la sépulture, disent les critiques, introduit une nouvelle action ; le genre d'intérêt est brusquement modifié. Bien plus, ce changement d'action et d'intérêt est d'autant plus frappant qu'il met en notre présence des personnages nouveaux, Teucros, Ménélas, Agamemnon. Ce renouvellement du personnel scénique est peu admissible. Enfin, l'intérêt est devenu plus languissant. Or, on a beau dire que les Grecs attachaient beaucoup d'importance à la sépulture : le public, assurément, ne saurait s'y intéresser comme à la première question, celle de la vie ou de la mort d'Ajax. Les Grecs, dites-vous, pouvaient avoir à cœur de savoir si Ajax aurait, ou non, les honneurs funébres. Mais rien n'empêchait d'enterrer Ajax sans l'intervention de tant de nouveaux personnages. Puis la chose pouvait être racontée par un messager.

En outre, les critiques objectent que les scènes de cette partie du drame ne sont pas dignes de Sophocle, que ces deux scènes de querelles nous font assister à une sorte d'échange d'injures, mais non pas à une discussion de principes. On voudrait que ces person-

nages, si haut placés, eussent davantage le respect d'eux-mêmes. On prétend enfin que le changement d'Ulysse est peu expliqué. Ceux qui ont formulé ces objections ont, en même temps, tenu à donner leurs conclusions. Godefroi Hermann a supposé que Sophocle avait, tardivement, étendu sa pièce ; il pensait que plus tard le poète, la trouvant trop courte, avait constitué cette seconde action. Peut-être ; mais cela n'explique pas les reproches sur la qualité même des scènes. Bergk suppose que la pièce a été allongée par un continuateur de Sophocle, et il veut que ce soit le propre fils du poète, Iophon, ce qui expliquerait la faiblesse de cette partie.

Ces hypothèses laissent croire que Sophocle aurait d'abord fait une première pièce, courte ? Mais où s'arrêterait cette pièce ? Où serait le point de suture entre la première et la seconde partie ? Il semble plutôt qu'elles soient liées étroitement et qu'il n'y ait pas la moindre solution de continuité. Il y a même, dans la première partie, des choses qui indiquent que Sophocle avait d'ores et déjà idée de la seconde pièce, quand Ajax dit : « Vous, mes amis, accordez-moi cette faveur : si Teucros survient, dites-lui qu'il ne m'oublie pas. » A ce moment déjà, Ajax est préoccupé de sa sépulture, de sorte que le passage annonce très clairement que la seconde partie était déjà conçue dans l'esprit du poète. Ce qui le confirme encore, ce sont les paroles du même Ajax dans son monologue, tandis qu'il est sur le point de se frapper : « O Zeus, s'écrie-t-il, accorde-moi ceci ; la faveur que je te demande n'est pas bien grande : fais seulement parvenir à Teucros cette triste nouvelle, afin qu'il soit le premier à enlever mon corps, quand je serai tombé sur cette épée sanglante, et qu'aucun de mes ennemis ne le prévienne et ne me livre en proie aux chiens et aux vautours. » Ici Sophocle prépare la scène finale de la contestation. L'hypothèse qui veut que Sophocle ait eu un continuateur, Iophon, selon Bergk, vaut-elle davantage ? Non, car la forme de la seconde partie devrait alors trahir une autre époque, postérieure ; et, si la pièce avait été remaniée, elle devrait porter trace de ces remaniements. Or, on ne voit pas que la versification de la seconde partie, par exemple, soit plus relâchée et témoigne de licences. Cette partie d'Ajax est bien de Sophocle.

Quelles raisons ont donc décidé Sophocle à donner à la mort d'Ajax une suite constituée par la question de sa sépulture ? Dans la première partie, le drame est intimement concentré autour du petit entourage d'Ajax. Est-ce suffisant ? A notre avis, non. Ajax n'a pas eu d'adversaires ; nous ne savons pas ce que pensent de lui ses ennemis ; il serait intéressant de connaître les idées des

autres chefs grecs. La discussion étant un élément important du drame grec, Sophocle fera une part plus grande à la discussion des idées pures : le goût de ses contemporains le réclame. Il faut que l'opinion, celle qui accuse et celle qui excuse, soit représentée. Mais, direz-vous, Sophocle pouvait le faire ailleurs que dans une partie supplémentaire. Non, car alors le suicide d'Ajax eût été impossible. Si Ajax est accusé au nom des Grecs, il se révoltera contre ceux-ci ; or, il faut à sa mort une grande atmosphère de sérénité morale, et, pour cela, il est nécessaire qu'il soit seul en présence de son action. Toutes les discussions intercalées dans la pièce, Ajax étant vivant, auraient détruit cet effet. Il fallait attendre que le héros fût mort ; et le fait qui soulèvera les discussions, ce sera la sépulture. Cet enchaînement des choses est logique. Est-ce à dire que Sophocle soit entièrement justifié ? Assurément, on ne peut nier qu'il n'y ait dualité d'intérêt ; mais c'est un peu la faute du spectateur, qui pose la question du drame inexactly ; au début, il a une tendance à se demander : Ajax se tuera-t-il ou non ? Mais est-ce bien là le problème ? La vraie question n'est-elle pas plutôt celle-ci : Ajax se relèvera-t-il de l'humiliation qu'il a subie ? Eh bien, oui, par la mort ; et la fin du drame a bien traité la mort. L'unité, ainsi, est moins gravement compromise.

On nous dit : cette querelle de Teucros avec Agamemnon et Ménélas est trop personnelle. — Mais le droit d'Ajax vis-à-vis de ses chefs, les services rendus par lui, autant de choses à débattre ! Prenons garde de critiquer ce qui, après tout, fut approuvé par les Athéniens. Enfin, l'émotion soulevée par l'intervention d'Ulysse n'est pas inutile. Le revirement de celui-ci n'a rien d'impossible. Sans doute, au début, il était irrité, mais il n'est pas sans voir maintenant dans Ajax l'homme misérable frappé par la colère de Dieu. C'est Ajax surtout qui détestait Ulysse, car Ulysse est de raison froide, et c'est lui qui donnera le jugement pondéré de la fin.

Ainsi s'atténuent les objections. La dernière partie est de logique dramatique autant que la première, et rien n'est plus faux de croire qu'il y ait, entre elles, un fossé infranchissable et une division absolument tranchée. Nous verrons la prochaine fois comment Sophocle a traité la partie analytique, la peinture des caractères.

F. L.

Houdar de La Motte

Ses fables et ses poésies légères.

Cours de M. ÉMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

Je termine aujourd'hui et le cours de cette année et l'examen des poésies de La Motte ; j'avais encore à m'enquérir de ses fables et de ses poésies légères.

Il avait fondé sur ses fables de grandes espérances ; il se flattait surtout d'avoir été complètement original dans l'invention des sujets ; mais l'imagination lui manquait, nous l'avons assez montré. Il en résulte que la fable ne devait être chez lui que le développement, non d'une action vivante, mais d'une idée : aussi ne pouvait-il faire en ce genre que des œuvres froides, sans autre intérêt que celui d'une pensée philosophique parfois heureuse. Ne cherchons dans ses fables ni l'éclat, ni le relief ; elles sont à peine des anecdotes, pas du tout des drames, comme celles de La Fontaine ou même de Florian, mais plutôt d'élégantes et superficielles dissertations. Ici, comme dans ses odes, La Motte part d'une idée. Au contraire, pour le vrai poète, c'est l'imagination qui s'éveille en lui la première ; quelque chose, dans son esprit, prend la forme d'une anecdote, d'une histoire, d'un drame ; et l'idée, quand elle se présente, ne vient qu'en second lieu, pour se mêler en quelque sorte et se fondre dans la création poétique. Le travail de La Motte n'a pas ce caractère spontané et concret ; c'est la construction, au moyen d'une idée donnée d'abord, d'une anecdote qui l'exprime exactement, mais dans laquelle l'idée, trop présente, a laissé beaucoup de sa froideur. C'est ainsi qu'il veut faire une fable sur cette observation : chacun de nous se croit quelque chose en ce monde ; s'il pouvait voir ce qu'il laisse de lui après sa mort, il sentirait à quel point il n'est qu'un pur néant. La Motte choisit quatre personnages : une jeune fille, un père de famille, un héros et un faiseur de vers. Il les montre, dans les Enfers, informés des jugements que ceux qu'ils ont aimés portent sur eux, et il conclut par ce vers :

Compter sur des regrets, c'est compter sans son hôte.

La fable est nette et ingénieuse, mais parfaitement froide, parce que La Motte n'était rempli que de son idée et n'avait pas la faculté qui crée des êtres vivants ou met des faits en relief.

Parfois, cependant, son récit est plus fringant et a une apparence de vivacité. A force d'esprit, l'auteur arrive au moins à cette demi-imagination qu'avaient les hommes du moyen âge, quand ils personnifiaient Bel-Accueil, l'anger, Male-Bouche. Tel il nous apparaît dans *L'Amour et la Mort*. Il a cette idée que la Mort devrait frapper seulement les vieillards, et l'Amour, seulement les jeunes gens. C'est un thème tout fait pour le genre oratoire ; on composerait deux tableaux : l'un burlesque, celui du vieillard amoureux ; l'autre tragique, celui de l'amant frappé par la mort. Mais, si l'imagination s'éveille un peu, la Mort et l'Amour apparaîtraient comme deux personnes réelles ; un jour, elles se tromperont dans leurs missions ; elles échangeront leurs rôles. La pensée s'en trouvera, sinon vivifiée, du moins colorée, et c'est l'impression, en effet, que nous laisse ce spirituel récit :

La Mort, fille du Temps, et l'enfant de Paphos,
 Jadis, comme aujourd'hui, voyageaient par le monde.
 Tous deux, l'arc à la main, le carquois sur le dos,
 Ils faisaient ensemble leur ronde.
 Jupiter voulait que l'Amour,
 Blessant les jeunes cœurs, mit des humains au jour,
 Et que la Mort, frappant la vieillesse imbécile,
 Délivrât l'univers d'une charge inutile.
 C'était là l'ordre ; et tout devait aller
 Selon ce plan que semble exiger l'âge.
 Clotho, disait l'Amour, aura de quoi filer ;
 Nous lui taillerons de l'ouvrage.
 Et moi, disait la Mort, je m'en vais occuper
 Sa sœur Atropos à couper :
 Qu'elle ait de bons ciseaux, pour moi j'ai bon courage.
 Nos voyageurs, au coin d'un bois,
 Se reposant un jour, fatigués du voyage,
 Ils mettent bas et l'arc et le carquois,
 Confondent tout leur équipage ;
 Et, quand il faut partir, le reprennent sans choix.
 De l'enfant le squelette avait pris maintes flèches ;
 L'Amour parmi ses traits mêla ceux de la Mort ;
 L'une au cœur des vieillards fit d'amoureuses brèches ;
 L'autre, des jeunes gens alla trancher le sort.
 Jupiter rit de la méprise,
 Et n'y mit de remède en rien :
 Il pensa que de leur sottise
 Il pouvait naître quelque bien.
 Si notre espèce en effet était sage,
 Depuis ce troc nous craindrions,
 Malgré la force ou la longueur de l'âge,
 Et la mort et les passions.

Sans ce danger, que je soutiens propice,
 Dans la vigueur des ans ou bien sur leur déclin,
 Le vice n'aurait point de frein,
 Et la vertu, point d'exercice.

Il n'y a pas là la véritable fécondité d'imagination d'un poète ; mais le développement est habile et bien versifié. Adresse, ingéniosité, subtilité même, une certaine saveur de paradoxe, au fond un très grand bon sens, une langue franche et nette, La Motte a toutes ces qualités. Nous les retrouverions non moins brillantes dans la fable des *Amis trop d'accord*. Le récit s'y achemine avec une progression très sûre vers son terme ; l'incertitude du dénouement y éveille même un intérêt de curiosité. Enfin, le dernier vers est le suivant, que l'on cite généralement comme proverbe, sans se douter de son origine :

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

Une autre fois, La Motte rencontre dans Pascal cette supposition d'un roi qui rêverait toutes les nuits qu'il est esclave, et d'un esclave qui rêverait toutes les nuits qu'il est roi. Lequel des deux serait le plus malheureux ? De cette idée, La Motte croit pouvoir faire une fable, et, quand il a transformé quatre lignes de Pascal ou d'Epictète en un récit, il se figure avoir inventé quelque chose. Il aurait inventé si son récit était vivant ; le malheur est qu'il ne l'est pas.

Sa fable prend quelquefois l'aspect d'un véritable conte en vers. *L'Amour et la Mort*, *Les Amis trop d'accord* pourraient déjà recevoir ce nom, si elles avaient plus d'étendue et plus de détails. Mais je veux parler surtout de ce récit plus ample et plus large, qui est très joli à mon avis, et qui a pour titre *Le Bonnet*. La Motte y montre ce qu'on pourrait appeler de l'imagination dans les idées ; c'est le talent qui consiste à tirer d'une idée toutes les idées accessoires, qui en sont comme les signes ou le développement.

Certaine fée, un jour, était souris.

C'était la fatale journée

Où l'ordre de la Destinée

Lui faisait prendre l'habit gris.

Un chat, qui la guettait, allait croquer la fée.

Certain homme le vit : soit caprice ou pitié,

Il court après le chat, lui fait manquer sa proie.

Au diable le matou l'envoie ;

Mais aussi la souris le prit en amitié.

Le lendemain, elle apparut à l'homme,

Non plus souris, mais déesse : autant vaut.

Tu m'as sauvé le jour, commence-t-elle, il faut

Te payer tes bienfaits ; le mieux, c'est le plus tôt.
 De Doucette (car c'est ainsi que l'on me nomme)
 Cœur ingrat n'est point le défaut.
 Demande donc et souhaite à ton aise.
 Je puis tout, tu n'as qu'à parler.
 Eh bien, dit l'homme, qu'il vous plaise
 M'ouvrir les cœurs, me révéler
 Tout ce que les gens ont dans l'âme.
 Soit, j'y consens, lui dit la dame,
 Tu n'as qu'à prendre ce bonnet :
 Il est fée (1), et tu vas voir les gens à souhait.
 Ils ne te diront plus ce qu'ils croiront te dire ;
 Mais, bientôt, tu verras tout ce qu'ils penseront.
 Tu les verras tels qu'ils seront.
 Grand bien te fasse ! adieu, je me retire.

Cette fée a un caractère ; elle est moqueuse et légèrement méprisante.

Voilà bientôt notre homme et son bonnet
 Parlant aux gens. J'en aurai le cœur net,
 Se disait-il ; je verrai ce qu'on pense.
 C'est par sa femme qu'il commence.
 Le bonnet de jouer son jeu.
 « Que je te hais, dit-elle en embrassant le sire !
 (Contraste assez plaisant du faire avec le dire.)
 Oui, je te hais, et non pas pour un peu,
 Surtout depuis que j'aime Alcandre.
 Ah ! que la mort tarde à me rendre
 Le service de t'emporter !
 Pour peu qu'elle me fasse attendre,
 Je n'y pourrai plus résister.
 La bonne épouse ainsi connue,
 Le père parle à ses enfants.
 En dépit d'eux, leur bouche est ingénue.
 Ils attendent ses biens, qu'il garde trop longtemps.
 Ainsi, l'homme au bonnet s'en va, de gens en gens,
 Tirer des cœurs les secrètes pensées ;
 Ne trouve en ses amis qu'àmes intéressées,
 Ingrats et mauvais cœurs, sous dehors obligeants.
 Va-t-il rendre quelque visite ?
 En lui serrant la main, on l'appelle importun.
 D'une parole qu'il a dite
 Quelqu'un veut le louer ; ce quelqu'un hypocrite
 Dit qu'il n'a pas le sens commun.
 A chaque instant, mille dégoûts pour un.
 Rien ne le flatte, tout l'irrite.
 Tant et tant que notre homme, excédé de chagrins,
 Jette enfin son bonnet par-dessus les moulins.
 Le cherche qui voudra ! Quant à moi, je le quitte.

(1) L'auteur aurait dû écrire *fée*, du verbe *férer* ; c'est une faute de français.

Il y a dans cette fable beaucoup d'entrain et de verve ; on voit jusqu'à un certain point les personnages qu'elle met en scène. C'est une petite comédie ou plutôt un conte philosophique qui annonce Voltaire et lui ferait même honneur. On peut le rapprocher d'un conte tout moderne de M. Jules Lemaitre, qui a pour titre : *Le premier Mouvement*. Il s'agit d'un homme qui va solliciter certain magicien pour obtenir le privilège de voir ses desirs immédiatement exaucés. Jusque-là, c'était le meilleur homme du monde ; il était dévoué, charitable, serviable entre tous. Muni de ce don fatal, il se promène dans la rue : il rencontre un embarras de voitures ; et soudain, tous les êtres, hommes et bêtes, qui étaient mêlés à cette confusion, meurent. Il est très-étonné. Un peu plus loin, il aperçoit un ami, et croit assez sincèrement qu'il est heureux de le revoir ; mais, tout d'un coup, cet ami fuit à toutes jambes, comme s'il avait une légion de diables à ses trousses. Notre homme rentre chez lui, quelque peu inquiet de sa nouvelle existence. En montant son escalier, il croit se dire : je suis bien content de retrouver ma femme. Il ouvre : une servante le reçoit : « Madame est-elle ici ? — Non, il y a seulement une minute, elle vient de disparaître. Elle n'est dans aucune pièce de la maison. » Devenu philosophe, notre imprudent se dit alors qu'on ne se doute pas tout à fait de ce que l'on désire ; il y a au fond de nous une disposition telle que notre premier mouvement n'irait à rien moins qu'à l'extinction du genre humain. Et, en effet, se dit-il, j'ai parfaitement souhaité que tous ces gens qui barraient mon passage fussent morts ; que cet ami, que j'aime, mais qui est parfois ennuyeux, fût au diable, et ma femme à quatre ou cinq cents lieues. Ces souhaits n'ont duré qu'un instant, le temps d'une petite crispation nerveuse, mais ils étaient bien au fond de ma conscience. — Comme je causais de ce conte avec M. Jules Lemaitre, je lui proposai une conclusion, un peu pessimiste peut-être, mais qui me semblait bien s'accorder avec sa pensée. Brusquement, à la suite de ses réflexions, le philosophe serait mort, et, l'instant d'après, si l'on veut bien admettre que les morts conservent une faible conscience du passé, il se serait dit : cela est vrai, j'ai parfaitement désiré d'être mort. — Quoi qu'il en soit, c'est un honneur pour La Motte que sa fable du *Le premier Mouvement* puisse être rapprochée d'une des plus jolies inventions de philosophie légère que je connaisse.

(A suivre.)

C. B.

La Révolution française

Etablissement de la monarchie limitée

Cours de **M. CHARLES SEIGNOBOS**,
Maître de Conférences à l'Université de Paris.

Nous avons vu comment le conflit entre les corps privilégiés, les Parlements et Etats provinciaux, d'une part, et le gouvernement royal d'autre part, a fini par rendre impossibles les divers expédients financiers, et obligé le roi, pour obtenir de l'argent, à convoquer les représentants de la nation. Telle est bien l'origine de la Révolution. Mais il importe de faire des distinctions : sous le nom unique de Révolution française nous distinguons deux révolutions successives : la première, de 1788 à 1791, aboutit à l'établissement d'une monarchie dans laquelle le roi partage ses pouvoirs avec la bourgeoisie ; — la deuxième, de 1791 à 1794, aboutit à l'organisation d'une république démocratique. Ce sont ces deux phases de la Révolution qu'il importe d'examiner tour à tour avec quelques détails.

L'établissement de la monarchie limitée, que nous nous proposons d'étudier tout d'abord, s'est fait en deux étapes. Tout d'abord le roi convoque les Etats généraux subalternes et dépendants, conformes à la théorie traditionnelle de la monarchie française ; ceux-ci se transforment bientôt en une assemblée unique matériellement indépendante. Dans une seconde phase cette assemblée organise un gouvernement nouveau.

I

La création de l'Assemblée nationale est le résultat d'une série de conflits, conflits qui ont formé, peu à peu, à côté de l'ancien pouvoir, un corps nouveau.

1° La première démarche dans ce sens vient de l'initiative du gouvernement. C'est lui qui convoque les Etats généraux, le 5 juillet 1788. Mais il ignore encore suivant quel mode ils vont être élus. Le procédé le plus naturel, celui qui vient tout de suite à l'esprit, consiste à suivre la tradition, à reprendre la forme adoptée pour les Etats de 1614. Mais l'on s'aperçoit que cette forme répond plus aux idées actuelles ; on consulte les notables et l'

aboutit ainsi à un régime nouveau, comme l'indique le résultat du conseil du 27 décembre. C'est déjà une révolution dans le sens rationnel ; le tiers élira un nombre de députés double de ceux de la noblesse et du clergé : la représentation proportionnelle est ainsi obtenue. En fait, on ne peut appliquer ce principe ; on ignore le chiffre de la population et celui des contributions qu'elle paye. Le gouvernement ne connaît même pas exactement les bailliages. On est obligé d'avoir recours à un compromis (23 janvier 1789). La représentation directe est donnée aux grands bailliages ; les bailliages secondaires n'ont qu'une représentation à deux degrés. On opère par assemblées, car il faut rédiger des cahiers. La convocation, en effet, spécifie qu'il s'agit de faire entendre des plaintes et des doléances, et ajoute que les députés devront être munis d'instructions et de pouvoirs déterminés. On établit des assemblées superposées pour le tiers, avec un suffrage presque universel à la base. Dans l'assemblée de paroisse se réunissent tous les contribuables âgés de 25 ans ; ils rédigent un cahier, élisent des électeurs à raison de 2 par 200 dans les campagnes et dans les villes qui ont moins de 4 députés. L'assemblée de bailliage rédige un cahier et élit des députés. Dans ce système, chaque bailliage secondaire élit un quart des membres pour former l'assemblée.

Les députés reçoivent donc un mandat impératif ; ils prêtent serment, ainsi que l'affirment expressément quelques cahiers.

Les cahiers représentent les demandes de la population. On a cru qu'ils étaient copiés sur des modèles envoyés par le gouvernement, ce n'est pas exact pour la plupart. Les demandes communément : la constitution, l'égalité de tous devant l'impôt. En juillet 1789, le Comité a présenté un dépouillement officiel de tous les cahiers.

On regarde déjà les Etats comme une assemblée nationale (le mot est même employé par le gouvernement), assemblée qui doit non seulement rétablir les finances, mais faire la Révolution, la régénération. Elle devra, dans l'opinion publique, formuler une constitution, c'est-à-dire des règles de gouvernement supprimant l'arbitraire, établissant l'impôt consenti et la responsabilité des ministres. La réforme du mécanisme même des institutions, justice, impôt, douane, armée, enseignement, droits féodaux, devra suivre.

Une question capitale reste en suspens : où se tiendront les Etats ? La tradition veut qu'ils soient réunis dans une ville de province. On propose Tours, Blois, Orléans, Cambrai ; Necker préfère Saint-Germain ou Versailles. Louis XVI enfin se décide pour Versailles à cause de ses chasses.

2° Les Etats généraux se réunissent, divisés en trois ordres. Dès ce moment éclate le conflit entre les partisans d'une assemblée unique et ceux d'une assemblée divisée en trois sections. Votera-t-on par tête ou par ordre? Sur cette question les députés se divisent. Nous ne voyons pas encore des partis politiques organisés, mais de simples tendances. Le vote par ordre est demandé par les privilégiés, le haut clergé, presque toute la noblesse, la cour, les parlements. Ceux-ci admettent une constitution et la forme de l'impôt, mais refusent l'égalité politique et la suppression des privilèges. Les partisans du vote par tête sont le tiers état, le bas clergé qui a élu beaucoup de députés, et une petite minorité de la noblesse. Ils demandent une réforme complète des institutions et la fusion en une nation homogène : ce sont les patriotes.

Le gouvernement n'a pas pris parti d'avance. Le discours du roi semble interpréter le rôle des Etats dans le sens des aristocrates. Mais Necker semble pencher en sens inverse. Le gouvernement n'a même rien décidé sur la façon de vérifier les pouvoirs, et le conflit s'engage tout d'abord sur cette question de procédure importante, parce qu'elle est préjudicielle. Doit-on vérifier ensemble ou par ordres? La noblesse ne veut vérifier que par ordres ; le tiers veut une vérification par tous les députés réunis. Le clergé hésite. La crise dure plus d'un mois ; le tiers finit par déclarer qu'il va seul vérifier les pouvoirs, puis il prend un titre nouveau et se reconnaît seul le droit de consentir l'impôt.

Le parti de la cour veut arrêter le mouvement, il obtient du roi une séance ; en attendant, le gouvernement, maître des bâtiments, fait fermer la salle. L'assemblée se réunit alors au Jeu-d'Échecs ; les députés, debout, la main levée, jurent « de ne pas se séparer avant d'avoir donné une constitution à la France ». Cette attitude est déjà révolutionnaire, car l'assemblée se met en révolte ouverte contre le droit de dissolution du roi. La majorité du tiers et le clergé se réunissent au tiers le 22 juin.

La séance royale du 23 juin est une déclaration de guerre entre le parti de la cour et du gouvernement. La division en ordres est maintenue ; la délibération du 17 juin est annulée et les députés reçoivent l'ordre de se séparer. L'assemblée répond par la résistance, elle reste dans la salle, refuse de la quitter et prend des précautions contre les arrestations. Le gouvernement cède, laisse l'assemblée siéger et même ordonne à la noblesse de céder. Mais la majorité proteste en invoquant son mandat impératif.

Les Etats en trois sections se trouvent donc transformés en une assemblée unique. L'unification est achevée par la discussion sur le sens du mandat. On admet que les électeurs ont voulu

envoyer non un procureur dans le seul but d'exposer leurs volontés, mais un représentant avec mission de prendre part à des délibérations et de se soumettre à la majorité. Par cette transformation, l'assemblée devient semblable à la Chambre anglaise.

Elle rédige son règlement, qu'elle imite en partie du règlement anglais : le droit de motion est donné à chaque membre ; le vote a lieu par assis et levés ou par appel nominal. Il n'est pas rédigé de compte rendu des séances. Mais il y a deux différences essentielles entre l'assemblée française et le Parlement anglais : il n'y a en France ni bureau fixe, ni comité permanent représentant la Chambre. Tous les quinze jours le bureau change ; il est composé d'un président et de six secrétaires. — Les séances sont publiques ; les tribunes contiennent une foule nombreuse et bruyante ; les pétitionnaires prennent l'habitude de venir défilér à la barre de l'assemblée et de prononcer des discours. Il n'existe pas de parti politique organisé ; la forme même de la salle et la place des députés amènent bientôt le public à désigner ceux-ci sous les noms de droite et de gauche ; mais les députés s'en plaignent, ils considèrent cette appellation comme un abus : chacun se vante de n'appartenir à aucun parti organisé et de ne consulter que sa conscience, quand il s'agit d'émettre un vote. Cette préoccupation, évidemment inspirée par un sentiment élevé de moralité, a toutefois cet inconvénient que les députés demeurent isolés les uns des autres ; ils ne se consultent pas et ne se concertent pas à l'avance sur la ligne de conduite à tenir ; la masse des députés, plus flottante qu'en Angleterre, donne une très grande force à un petit groupe fortement organisé ; partant, la politique a quelque chose d'incertain et d'irrésolu, on sent que l'on est en présence d'une nation qui fait son éducation politique. Le premier groupe de quelque importance que l'on voit apparaître est le club breton : d'abord uniquement composé de députés venus de Bretagne, il reçoit ensuite des hommes qui n'ont d'autre lien commun que leurs tendances politiques. Ce club, après le transfert de l'assemblée à Paris, devient le club des Amis de la Constitution, installé dans le local des Jacobins.

L'assemblée s'est déclarée nationale, indépendante, inviolable. Mais elle est matériellement à la merci du gouvernement ; elle n'a même pas de salle pour se réunir, et ne possède aucun moyen de se défendre. Le parti aristocrate décide le roi à s'en débarrasser par la force ; comme on se défie des gardes-françaises en garnison à Paris, on fait venir des régiments étrangers pour marcher contre l'assemblée et le peuple parisien. Le roi forme un ministère nouveau, partisan de l'absolutisme. Alors le peuple de

Paris intervient : il prend la Bastille ; le roi cède et renonce aux coups de force. Le résultat est qu'il se crée à Paris une milice prête à défendre l'assemblée et une municipalité nouvelle formée d'un mélange de l'ancien corps de ville avec une délégation de électeurs. Dans tout le reste de la France se produit une panique subite ; les contemporains prononcent le mot de commotion électrique. Partout se forment des municipalités et des milices ; puis, les paysans se soulèvent dans les campagnes pour brûler les châteaux et supprimer les droits féodaux. L'assemblée décrète l'abolition des privilèges. Cet ensemble de faits donne à l'assemblée une force matérielle et morale considérable : elle est ainsi à l'abri d'un coup de force, le gouvernement est pratiquement annulé par les 36.000 municipalités nées dans toute la France. La révolution, commencée à Versailles théoriquement, est faite, à ce moment, à Paris et dans tout le reste du royaume, selon les idées des patriotes : assemblée unique et indépendante, abolition des privilèges.

La puissance matérielle de l'assemblée est singulièrement augmentée par les journées des 5 et 6 octobre, pendant lesquelles le roi et l'assemblée quittent Versailles pour Paris, où la garde nationale est toute-puissante. De nombreux clubs se fondent à cette date.

II

L'assemblée organise un régime nouveau. Elle commence son travail par la rédaction d'une Déclaration des Droits (août 1789) ; elle le termine par le vote de la Constitution de 1791.

Pour le régime à établir l'assemblée hésite entre les principes de la philosophie politique et la tradition. Il est inexact qu'elle ait systématiquement sacrifié les intérêts pratiques aux exigences de la théorie. En fait, elle n'a méconnu ni les uns ni les autres et elle a fréquemment cherché des compromis.

Dans l'organisation d'un régime nouveau, elle peut s'inspirer de deux modèles pratiques : la constitution anglaise et la constitution américaine. Dans le régime américain, on trouve le principe rationnel fondé sur la souveraineté du peuple, la séparation des pouvoirs, l'égalité démocratique ; mais ce régime est républicain et fédéraliste, la France au contraire est monarchique et unitaire. Le régime anglais est une monarchie centralisée, mais il est aristocratique, traditionnel, confus et, de plus, déconsidéré par la corruption. L'assemblée ne peut donc emprunter que des fragments à l'un comme à l'autre de ces régimes.

1^o Elle commence, comme l'ont fait les Américains, par établir des principes. Après le dépouillement des cahiers, elle fait préparer une Déclaration des Droits. Deux textes sont examinés tour à tour ; l'assemblée ne les trouve pas à son goût ; des amendements et des corrections sont proposés en séance, et l'on aboutit ainsi à un texte remanié, plus concis, plus ferme et plus pratique.

Puis, l'assemblée discute les principes généraux du gouvernement ; ici, elle s'arrête à un compromis. De la théorie du droit naturel américain, elle garde la souveraineté de la nation et de la loi, le principe du gouvernement par représentation, la séparation des pouvoirs. Mais, d'autre part, elle garde de la tradition le roi héréditaire, et elle admet que le pouvoir exécutif lui est délégué comme à un président.

2^o Après avoir voté les principes qu'elle mettra en tête de la constitution, comme en Amérique, l'assemblée organise le mécanisme des institutions, en commençant par le gouvernement central. Mais ce travail, fréquemment interrompu pour prendre des mesures de circonstance commandées par les événements, dure jusqu'en 1791. On peut y distinguer deux parties : le mécanisme du gouvernement et les institutions subordonnées. L'assemblée elle-même a fait la division : elle a réuni toutes ses décisions sur le gouvernement en une constitution d'après le modèle américain, distincte des lois, et qui ne peut être changée que par une procédure spéciale.

La constitution part de ce principe, qu'il y a deux pouvoirs délégués et que les trois pouvoirs (en comptant le pouvoir judiciaire) sont nettement séparés les uns des autres. Nous retrouvons ici la théorie de Montesquieu et celle des Américains. Comment constituer le corps législatif ? Les modèles étrangers ont deux Chambres, mais on ne peut imiter le sénat américain d'origine fédéraliste ; les partisans d'une seconde Chambre pensent sans doute à une Chambre des seigneurs à l'anglaise, mais la majorité s'en défie comme d'un instrument de privilèges. On s'en tient donc à une assemblée unique ; on prend toutefois des précautions pour la rendre indépendante : les membres sont déclarés inviolables (comme en Angleterre), et il est défendu d'en faire approcher les troupes à moins de 30.000 toises.

L'assemblée a le pouvoir législatif ; mais on n'ose pas, malgré la séparation des pouvoirs, enlever au roi toute action. On discute sur la sanction ou veto du roi. Sera-t-il absolu ou suspensif ? On l'accepte suspensif pour une durée de trois législatures, ce qui équivaut à un droit absolu d'arrêter les lois.

Le roi a le pouvoir exécutif ; mais il est inviolable. On ne sup-

prime pas les ministres, on les veut responsables comme en Angleterre, puisque le roi est irresponsable. La question décisive en pratique est celle des rapports entre les ministres et l'assemblée : seront-ils admis à discuter dans l'assemblée comme en Angleterre, — ce qui mènerait à prendre comme ministres des députés et pourrait aboutir au gouvernement parlementaire ? Seront-ils au contraire exclus de l'assemblée comme en Amérique ? Ce système semble plus conforme à la théorie de la séparation des pouvoirs. La question a été tranchée, avant l'organisation du pouvoir exécutif, par une décision sur une motion de Mirabeau d'admettre les ministres avec voix consultative (7 novembre 1789). *Le Point du Jour*, mieux que *Le Moniteur* et *Les Débats*, nous rapporte cette intéressante discussion : on a très peu invoqué les principes ; de part et d'autre, on cite l'Angleterre. Mais le régime parlementaire est si déconsidéré par la corruption, par la conduite du gouvernement envers les Américains, que les adversaires de l'admission des ministres ne manquent pas d'arguments. On donne des raisons pratiques : la puissance des ministres et leurs moyens d'action sur les députés doivent être redoutés. Dans une assemblée où il n'y a pas de partis organisés, leur action sur les individus isolés sera irrésistible. On décide, en conséquence, qu'il n'y aura aucun contact entre l'assemblée et les ministres ; aucun député ne pourra accepter un ministère. Cette mesure a pour conséquence l'affaiblissement du gouvernement central. On arrive ainsi à un régime mixte entre les secrétaires d'Etat américains séparés de l'assemblée, et les ministres anglais responsables ; mais ils ont seulement une responsabilité pénale et sont choisis à volonté par le roi.

Le pouvoir judiciaire est, en principe, séparé des deux autres ; la séparation consiste à donner aux juges un mode de recrutement indépendant : ils sont élus par les différentes assemblées électorales.

Des trois pouvoirs, l'un est assuré par l'hérédité et par le choix du roi ; les deux autres ont pour origine la délégation par élection. Les assemblées électorales sont, comme dans les États américains, formées de tous les citoyens remplissant certaines conditions. Les élections à faire sont réparties à peu près en proportion de la population, au contraire de la représentation des corps privilégiés anglais. Le droit de suffrage n'est pas universel ; il est, comme en Amérique, lié au paiement d'une contribution peu élevée ; l'assemblée la fixe à trois journées de travail. L'élection se fait suivant la tradition française, secrètement, mais par assemblées primaires et secondaires (assemblées de cantons

et de départements). Il n'y a plus de mandats. On établit, comme en Amérique, des conditions d'éligibilité que l'on aggrave encore en 1791. Ce régime repose donc sur le suffrage censitaire et indirect.

La Constitution ne peut être modifiée qu'en suivant une procédure spéciale : après que la décision en aura été prise, on réunira une assemblée spéciale, comme en Amérique, et appelée Convention.

3° L'assemblée réforme aussi les institutions. En matière administrative, elle supprime les agents du pouvoir central, gouverneurs, intendants et assemblées consultatives. Elle laisse tout le pouvoir aux élus de la population. Le représentant du pouvoir central est remplacé par des pouvoirs collectifs, et la nomination par l'élection. « Ils sont des agents, dit la Constitution, élus à temps par le peuple pour exercer les fonctions administratives. » Le département est administré par un *conseil administratif*, composé de trente-six membres et un *directoire exécutif*, composé de cinq. Dans chaque district, il y a un conseil et un directoire moins nombreux, subordonnés à l'administration du département. Dans chaque commune, il y a un *corps municipal*, composé d'un *conseil général de la commune* et d'un *bureau exécutif*, c'est-à-dire d'un maire, d'un procureur, d'un greffier et d'un trésorier. C'est une sorte de gouvernement américain, avec une fédération.

L'exercice de la justice est assuré par des tribunaux élus. Pour le clergé, les curés et les évêques sont élus. L'armée comprend les volontaires et la garde nationale formée de tous les citoyens actifs, qui élisent leurs officiers. L'impôt est alimenté par des contributions directes proportionnelles. Quant à l'instruction publique, l'assemblée n'eut pas le temps de s'en occuper.

Le régime qui vient d'être exposé est un régime de compromis et de contradictions, à cause du passé qui gêne le législateur. Nous y trouvons trois idées fondamentales : 1° Souveraineté de la nation et régime représentatif par délégation ; pourtant, on garde le roi. 2° Séparation des pouvoirs ; on laisse au roi, cependant, une partie du pouvoir législatif. 3° Unité de la nation, mais indépendance des corps locaux élus.

E. C.

La Comédie Italienne en France.

Conférence, à l'Odéon, de M. N. M. BERNARDIN

Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.

MESDAMES, MESSIEURS,

Bien que des érudits, comme Magnin, Moland, Campardon, aient publié sur la Comédie Italienne en France des études très documentées, l'histoire de ce théâtre, si curieux, n'est guère connue que des spécialistes. Le grand public sait vaguement qu'au xvii^e et au xviii^e siècles une troupe italienne donnait des représentations à Paris, et que, pour le répertoire de cette troupe étrangère, quelques-uns de nos meilleurs auteurs dramatiques, Regnard, Lesage, Favart, ont écrit une multitude de petites pièces, d'ailleurs bien oubliées. Mais, s'il paraît tout naturel qu'Arlequin et Colombine, Isabelle et Mezzetin aient eu fantaisie de traverser les Alpes sur le chariot du *Roman comique* pour se faire admirer des Parisiens dans leur répertoire national, comme dernièrement telle comédienne célèbre, on s'explique moins aisément qu'ils se soient installés à Paris pour y jouer en français des pièces françaises, à côté de nos comédiens français, beaucoup mieux qualifiés qu'eux, semble-t-il, pour les bien représenter.

C'est, Mesdames, qu'il y a trois époques tout à fait distinctes dans l'histoire de la Comédie Italienne en France, et, sous cet unique nom, l'on désigne trois théâtres en réalité très différents. Du troisième, dont il vous sera probablement parlé ici un jour ou l'autre, est sorti notre Opéra-Comique. Le second, qui va nous occuper aujourd'hui, ressemble assez peu au premier ; mais il faut cependant que je vous dise quelques mots d'abord de ce premier, pour que nous ne soyons pas surprises des bizarreries que le second a conservées de son origine transalpine.

Je n'ai aucunement l'intention d'être désagréable à l'Italie ; mais, avec le président de Brosses, je constate un fait en disant qu'aucun peuple n'est, de par sa nature même, aussi foncièrement comédien. Par la sonorité de sa langue, par sa volubilité extraordinaire, par l'abondance de ses gestes expressifs, l'Italien est fait pour le théâtre. Ecoutez une anecdote contée par un Italien, surtout par un homme du peuple, dont l'éducation n'a pas réglé

l'exubérance ; il ne la raconte pas, il la joue : tout parle en lui, la malice de la physionomie, l'éclat rieur du regard, l'agilité bavarde des mains, si bien que, à le regarder parler, on songe invinciblement au personnage bruyant et gesticulant en qui la population napolitaine semble s'être incarnée, à Polichinelle.

De ce caractère particulier de la race est né en Italie un théâtre tout particulier, lui aussi, qui remonte à la plus haute antiquité. Plusieurs siècles avant l'ère chrétienne, il se jouait dans la petite ville d'Atella, non loin de Naples, des comédies populaires, dont les personnages, traditionnels, étaient toujours les mêmes, et, quelle que fût l'intrigue, gardaient toujours le même caractère : c'étaient Dorsennus, le sage bossu, Manducus et Lamia, l'ogre et l'ogresse, Maccus, lâche, voluptueux, gourmand, Pappus, le vieillard amoureux et avare, toujours dupé. Le piquant consistait à les revêtir d'un costume et à les mettre dans une situation absolument contraire à leurs goûts et à leurs mœurs : on montrait, par exemple, le poltron Maccus en soldat et le vieux Pappus en demoiselle à marier. Le dialogue était improvisé par les comédiens. Quand ils ne savaient plus comment terminer, ils se battaient, tandis que la musique faisait tapage, et c'était ainsi que finissait la comédie.

Ce caractère des Atellanes et plusieurs de ces types consacrés par l'habitude, que l'on a retrouvés dans les fresques de Pompéï et d'Herculanum, ont traversé les âges et reparaissent dans cette *commedia dell'arte*, qui a jeté un éclat si vif en Italie aux xv^e et xvii^e siècles.

A côté de la comédie écrite ou soutenue, l'Italie de la Renaissance avait également, en effet, une comédie improvisée, qui mettait en scène des types populaires et traditionnels. Chaque province avait fourni le sien, et chacun de ces types parlait le dialecte de sa province. De Bologne, la vieille cité universitaire, était sorti le Docteur pédant et vide, de la commerçante Venise le vieux marchand Pantalon, le capitain vantard de l'Italie espagnole (il y a des Gascons en Espagne, où prend sa source la Garonne) ; le niais, Arlechino, venait de Bergame, cette Auvergne de l'Italie ; Brighella, le fourbe, venait de Naples, naturellement, comme l'honnête Sbrigani de *M. de Pourceaugnac*. Chaque acteur jouait toujours le même personnage, si bien qu'il en prenait en quelque sorte le caractère, s'identifiait pour ainsi dire avec lui, et, une fois donné le canevas d'une pièce, trouvait aisément des idées, des sentiments, des mots. Tous avaient d'ailleurs, nous dit Barbieri, la mémoire munie de sentences, de concetti, de déclarations d'amour, de reproches, de délires, qu'ils plaçaient adroite-

ment à l'occasion, comme les avocats antiques plaçaient leurs lieux communs ; et ils étaient si accoutumés à jouer ensemble, ils connaissaient mutuellement si bien leur tour d'esprit et leurs habitudes, que leurs improvisations donnaient l'impression d'un spectacle concerté. Du reste, quelque hésitation risquait-elle de troubler la représentation, ils avaient recours à la mimique et aux lazzi. Tous étaient des mimes excellents et des gymnastes exercés : à quatre-vingt-trois ans, Scaramouche donnait encore un soufflet avec le pied.

En 1570, Catherine de Médicis, la reine italienne, fit venir en France des comédiens de son pays. Mais le Parlement, défenseur toujours vigilant des intérêts des contribuables, les renvoya bientôt, sous couleur qu'ils prenaient cinq et six sols par personne, ce qui était « une espèce d'exaction sur le pauvre peuple ». Six ans après, pour complaire à sa mère, Henri III appela la troupe célèbre des *Gelosi*. Leur voyage fut une odyssée. Près de Lyon, ils tombèrent entre les mains des huguenots, qui les retinrent prisonniers. Colombine et Marinette dans le camp austère des réformés ! Il dut se jouer là des scènes piquantes. Henri III paya la rançon des Italiens, et leur succès à Paris fut énorme, car, écrit L'Estoile, en pleine guerre religieuse, ils attirèrent un tel concours que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'avaient pas autant de monde tous ensemble quand ils prêchaient.

Il est juste de dire que les *Gelosi* ne prenaient, prudemment, que quatre sols, et que les spectateurs en avaient pour leur argent. Même les gens à qui l'italien n'était pas familier, pouvaient s'intéresser à ces pièces, aussi mouvementées que notre comédie était raisonneuse. Tandis que, chez les comédiens français, tous les personnages féminins étaient encore représentés par des hommes (c'est un acteur qui a joué jusqu'en 1629 les nourrices), il y avait des femmes dans la troupe italienne, et elles se déshabillaient souvent et beaucoup sur le théâtre : encore un effet qui, pour être apprécié, n'exigeait pas qu'on sût l'italien. Enfin, comme nouveautés, les Italiens offraient en outre de la musique et une machinerie très savante ; dans une pièce à grand spectacle, *La Princesse qui a perdu l'esprit*, ne voyait-on pas sur la scène jusqu'à un combat naval ? Ce qui doit rendre notre époque modeste, et lui prouver qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil, ni à la rampe, même à Paris.

Comme l'italien fut longtemps la langue à la mode en France, où régnèrent successivement Catherine et Marie de Médicis, sans parler du cardinal Mazarin, des troupes italiennes vinrent fréquemment donner des représentations à Paris. L'une d'elles s'y

établit même à demeure sous la direction de Fiorelli, si connu sous le nom de Scaramouche. Durant cinquante ans, Louis XIV l'honora d'une bienveillance dont la cause est assez curieuse : un jour que Scaramouche était venu saluer au Palais-Royal la régente Anne d'Autriche, il avait trouvé le petit roi dans une violente colère. Il demanda la permission de le calmer, le prit sur son bras, et se mit à lui faire des grimaces si drôles, si drôles, que l'enfant roi s'apaisa, puis se tordit de rire, et finit par p... leurer sur la manche du comédien. Louis XIV ne l'oublia jamais, et, pour dédommager Scaramouche de cet habit gâté, il combla de faveurs durant un demi-siècle la Comédie Italienne.

Elle le méritait d'ailleurs, car elle possédait alors deux artistes excellents, Fiorelli et Dominique, Scaramouche et Arlequin. La physionomie mobile du premier, qui avait renoncé à l'usage du masque, reproduisait avec une vérité admirable toutes les nuances du sentiment, et, au bas de son portrait, on a pu écrire ces vers :

Il fut le maître de Molière,
Et la nature fut le sien.

Molière, en effet, qui partagea quelque temps avec lui son théâtre, l'a pris pour modèle, lorsqu'il joua le Sganarelle du *Cocu imaginaire*. Quant à Dominique, il a transformé entièrement le personnage d'Arlequin ; c'est lui qui du niais de Bergame a fait un maître fourbe, impudent et cynique, se sauvant de l'odieux par l'exagération même de ses vices, parce qu'il sort du possible pour entrer dans la fantaisie.

Dans le talent de Dominique la pantomime tenait une place considérable, parce que, l'Espagne nous ayant donné à son tour deux reines, Anne et Marie-Thérèse d'Autriche, l'espagnol était devenu la langue à la mode et l'italien se parlait beaucoup moins en France. Il y avait là un danger pour les comédiens italiens. Afin d'y parer, ils engagèrent d'abord Arlequin et le Docteur à renoncer à leurs dialectes et à parler la langue courante ; puis, en 1668, ils introduisent dans *Le Régat des Dames* une scène et des chants français (1). Le succès les encourage à continuer, et ce sont bientôt des pièces mi-parties d'italien et de français, le dialogue italien improvisé, le dialogue français appris, qu'ils donnent à l'Hôtel de Bourgogne, où ils sont établis seuls depuis 1680.

Cette concurrence finit par inquiéter les comédiens français, qui protestèrent. Louis XIV fit comparaitre devant lui leur repré-

1) C'est là ce qui avait inspiré à Racine l'idée d'écrire pour eux ses *Plai-
deurs*.

sentant, le célèbre Baron, et le représentant des Italiens, Dominique. Quand Baron eut fini de parler, le roi invita Dominique-Arlequin à répondre : « Sire, quelle langue parlerai-je ? — Parle comme tu voudras. — Il n'en faut pas davantage, dit Arlequin en s'inclinant, j'ai gagné ma cause. » Cet à-propos venait de sauver la Comédie Italienne. La seconde époque de son histoire commence ; elle va devenir une scène française de genre, jouant des comédies de mœurs satiriques, sous le titre de « comédies françaises accommodées au théâtre italien ». Son répertoire nous est connu : il a été recueilli en six volumes par le comédien Gherardi.

Trois auteurs ont surtout contribué à former ce répertoire : Nolant de Fatouville, Dufresny et Regnard. Ecrivain médiocre, mais satirique de premier ordre, Nolant de Fatouville était un conseiller au Parlement de Rouen ; il n'a signé aucune de ses seize comédies, parce qu'elles étaient plutôt dures pour les magistrats, ses collègues. Dufresny était un descendant très illégitime, mais très authentique, de Henri IV ; vous savez que le roi vert galant a mérité à plus d'un titre d'être appelé le père de son peuple. Son arrière-petit-fils fut, un siècle et demi avant Murger, un véritable bohème : ne pouvant payer sa blanchisseuse, il l'épousa ; et je crois bien que le ménage ne fut pas très heureux, mais les époux Dufresny ont eu du moins l'esprit de laver en famille leur linge sale. Personne d'ailleurs n'eut plus d'esprit que Dufresny, pas même Regnard. Celui-ci, dans les pièces qu'il a écrites à la hâte pour les comédiens italiens, a donné libre cours à cette bonne humeur un peu gaillarde et à cette gaieté savoureuse qu'il a conservées jusqu'en sa dernière indigestion, celle dans laquelle il rendit l'âme.

Toutes leurs pièces présentent des caractères communs.

D'abord toutes ont été composées pour douze acteurs seulement ; car la troupe ne comprenait alors de par les règlements que quatre femmes et huit hommes. Ces acteurs portent toujours les noms traditionnels d'Isabelle, Eularia, Colombine et Marinette, Scaramouche, Arlequin, Pierrot, le Docteur, Pasquariel, Mezzetin, Octave et Cinthio ; mais ils n'ont guère gardé des types primitifs que le nom et le costume, et ils jouent, comme vous le verrez tout à l'heure, les rôles les plus divers, et font des personnages qui, en réalité, ne sont pas de leur emploi.

Ensuite, l'italien continue à tenir une place, de plus en plus restreinte, il est vrai, mais enfin une place, dans le dialogue. Tantôt ce sont des scènes entières qui sont encore improvisées en italien ; tantôt les deux langues sont employées alternativement,

comme dans *La Matrone d'Ephèse*, où Eularia, la matrone, parle toujours italien, tandis qu'Arlequin lui répond en français ; tantôt c'est un mélange bizarre des deux langues, dans lequel le français et les gestes aident à comprendre l'italien. En voici un échantillon curieux tiré d'*Arlequin Mercure galant*. Jupiter s'étonne de voir Mercure monté sur son aigle, bien qu'il ait des ailes aux talons pour voler, et Mercure lui répond : « Hélas ! seigneur Jupiter, mes ailes ne peuvent plus me servir, *perche, passando per una strada, una servanta* m'a vidé un pot de chambre dessus, et me les a tellement mouillées que, *se non fossi* tombé *per bonhor* sur un tas de fumier, *Mercurio si saria rotto il collo ; e cosi ho trovato la vostra aquila* dans l'écurie attachée au râtelier, et je m'en suis servi *per far tutte le commissioni* dont je suis chargé. »

Toutes ces pièces enfin sont d'une grossièreté qui s'explique par ce fait que, comme les Romaines n'assistaient pas à la représentation des comédies de Plaute, les Parisiennes n'assistaient pas aux représentations de la Comédie Italienne ; il faudra, pour les y amener, l'étourdissant succès d'*Arlequin Empereur dans la Lune*.

Malgré ces caractères communs, les pièces jouées par les comédiens italiens peuvent se diviser en deux groupes : d'une part des pures bouffonneries, qui ne valent que par leur gaieté ; d'autre part des œuvres qui ont l'ambition de justifier la fameuse devise de Santeul, inscrite sur la toile du théâtre : *Castigat ridendo mores*, et qui font la satire des mœurs de l'époque.

Chacun de ces groupes se subdivise lui-même en deux. Les bouffonneries sont en effet de deux sortes : des parodies ou des farces de tréteaux.

Les Italiens se plaisent à donner des parodies, assez pauvres du reste, des grandes œuvres jouées par la troupe française rivale : *La Toison d'or*, *Le Cid*, *Bérénice*. On sait le chagrin, quelque peu puéril, qu'éprouva Racine à entendre rimer avec « Bérénice » un mot très court, qui n'a jamais été du style tragique à la vérité, mais qu'il s'était pourtant lui-même permis à la fin de ses *Plai-deurs*, dans la scène des petits chiens. Les Italiens ne traitaient pas avec plus de respect les héros mythologiques, et certaines pièces à grand spectacle, comme *Ulysse et Circé* et *Phaéton*, sont tout à fait dans le goût des grandes opérettes de Meilhac et Offenbach, comme *La Belle Hélène* et *Orphée aux Enfers*.

C'est aussi à nos opérettes modernes que font songer certaines de leurs farces de tréteaux.

C'est même tout à fait une opérette à travestissements que *Colombine, Avocat pour et contre*, par Nolant de Fatouville. Aban-

donnée par Arlequin pour la riche Isabelle, Colombine parait devant lui successivement en Espagnole, en fille de chambre; en Gasconne, en Moresque, en docteur; parlant tour à tour français, latin, espagnol, provençal, et même cette langue franque employée par Molière dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, elle l'amène à déclarer qu'il veut épouser Isabelle, et aussitôt elle se fait reconnaître en lui jetant une phrase italienne, qui revient comme un refrain : « Perfide, traître, tu m'auras devant les yeux, si tu ne m'as pas dans le cœur. »

Mais le travestissement auquel se complaisent surtout les Italiens, c'est celui de Scaramouche en dame de qualité ou celui d'Arlequin en demoiselle légère. A la brune, Mezzetin est accosté par une jeune évaporée, qui lui demande le chemin de la place de Grève, où se faisaient alors les exécutions capitales; et Mezzetin, s'inclinant respectueusement : « Vous n'avez qu'à continuer comme vous avez commencé, Ma demoiselle, et vous êtes sûre d'y arriver. » — « Insolent ! » répond la belle, qui n'est autre qu'Arlequin; et la conversation naturellement se termine en pugilat. *Arlequin lingère du Palais* nous montre Arlequin, habillé d'un côté en femme et de l'autre en homme, dans le fond d'une boutique de lingère, contiguë à celle d'un limonadier. Il passe si rapidement, en se retournant, de l'une à l'autre, qu'il semble à Pasquariel deux personnages distincts, et, à la fin de la scène, il tourne sur lui-même avec une volubilité telle en faisant des gestes de menaces que le naïf Pasquariel croit voir les deux voisins se battre, prétend les séparer, et reçoit tous les coups portés par la demi-lingère au demi-limonadier, et par le demi-limonadier à la demi-lingère. Quelques instants après, le même Arlequin, travesti cette fois en nourrice entière, vient présenter à Pasquariel un poupon, qu'il veut le forcer à reconnaître pour son fils : « Père barbare ! Désavouer un enfant qui t'aime dès le berceau ! Le pauvre petit ! Du plus loin qu'il voit un âne, un cochon, un bœuf, il court le flatter, croyant caresser son papa mignon ! » Et, comme Pasquariel furieux lui allonge un vigoureux coup de pied, la fausse nourrice hurle : « Ha ! je suis morte ! Un coup de pied dans le ventre ! Je suis grosse de quatorze mois ! »

Dans le répertoire des Italiens, les comédies satiriques ont une tout autre valeur que ces bouffonneries. Elles sont d'une observation très fine, très aiguë, souvent cruelle. Elles s'attaquent particulièrement aux amoureux et aux hommes de lois, deux classes de gens, vous le voyez, très distinctes, quoique la seconde puisse rentrer accidentellement dans la première.

Bien que je voie dans telles scènes d'amour des traits d'une délicatesse et d'une profondeur qui les rendent déjà presque dignes de Marivaux, si l'on parle de l'amour dans la Comédie Italienne, c'est surtout pour en rire. Les épigrammes à l'adresse du sexe féminin y abondent, et elle semble avoir pris à tâche de mettre en action la satire de Boileau contre les femmes; c'est pourquoi sans doute Boileau lui fut indulgent.

La Comédie Italienne attaque en passant les précieuses, auxquelles Molière a porté, je le reconnais, des coups plus rudes, et elle nous fait rire de la savante en la personne de la docte Mme Pindaret, qui emporte dans ses visites un *Juvénal* in-4°, et l'ouvre dès que la conversation lui paraît trop vulgaire; mais c'est la coquette qu'elle combat sans trêve, et elle nous trace de la Parisienne à la fin du xvii^e siècle un portrait, qui n'est pas beaucoup plus flatteur que celui peint par H. Becque de la Parisienne moderne.

La grande affaire est d'accrocher un mari. Pour cela, il faut se faire voir. Les élégantes vont donc se promener aux Tuileries; là, elles parlent des heures sans rien dire pour sembler spirituelles, elles rient sans sujet pour montrer leurs dents, elles se redressent à tout moment pour étaler leur gorge, elles ouvrent les yeux pour les agrandir, elles se mordent les lèvres pour les rougir, elles badinent, elles gesticulent, elles minaudent. Quand vient la canicule (La Bruyère l'avait déjà remarqué), elles dirigent leur promenade du côté des bains de la Porte-Saint-Bernard; n'est-ce pas là, dit Colombine, « que se tient le marché aux maris, comme celui aux chevaux se tient de l'autre côté? » Enfin, à force de pratiquer son manège, de marcher sur le pied à l'un, de tendre la main à l'autre, de risquer un billet à un troisième, la coquette a fini par faire tomber quelque bête dans sa toile. Elle est demandée en mariage, et la voilà devenue femme. Tant pis pour l'imbécile qui l'a épousée! Dufresny, homme d'expérience, lui avait pourtant soumis *Les Agréments et les Chagrins du mariage*, en trois tomes; le chapitre des *Agréments* contient la première page du premier feuillet du premier tome, et le chapitre des *Chagrins* contient tout le reste. Le pauvre mari sera considéré dans sa maison comme s'il n'était point. La soubrette dresse-t-elle le couvert: « Vous savez bien, lui dit sa maîtresse, que Monsieur ne mange point à table quand il y a compagnie. » Et ainsi de tout. Madame ne se lève qu'à midi; elle ôte les gants avec lesquels elle s'était couchée, se met à sa toilette et y reste trois heures. C'est un valet de chambre qui la coiffe et qui lui recrépit le visage. Comme rien n'entretient mieux la fraîcheur du teint que d'avoir les entrailles libres, elle fait venir

fréquemment un apothicaire pour lui « seringuer de la beauté » (1). Elle n'aime pas les habilleuses, qui sont indiscrètes, malhonnêtes, et se permettent même quelquefois d'être jolies ; ce sont des tailleurs qui lui font et qui lui essaient ses habits. Sa toilette achevée, elle monte en carrosse, et va à la Comédie, à l'Opéra ou à la promenade. Après avoir soupé chez quelque ami choisi, elle court les brelans ou les bals, et rentre à quatre ou cinq heures après minuit. Quelquefois elle va manger au cabaret : c'est la nouvelle mode ; et alors elle emmène son mari, pour se dispenser d'avoir à l'emmener ailleurs. Là, elle flûte le ratafia et l'eau clairette comme un jeune officier, elle prend du tabac en poudre comme un Espagnol, et les mauvaises langues prétendent même qu'elle fume comme un Suisse. Quand elle a gaspillé la meilleure partie du bien de son mari en meubles, en habits, en équipages, en pierreries, Madame demande de l'argent à ses amis : « C'est une loi reçue dans les ruelles qu'une femme peut prendre à toutes mains sans conséquence. » Aussi, à côté de quelques petits abbés qui lui content fleurette et d'un joli officier pour lequel elle a tendresse d'âme, Madame tient-elle généralement en réserve quelque gros financier pour faire aller la maison. Dans les temps de disette, elle a pour dernière ressource « les beaux mignons de comptoirs » ; elle sait ce que, avec quelques mots aimables et trois ou quatre coups d'œil pleins de promesses, une femme adroite peut tirer des jeunes garçons marchands de la rue aux Fers et de la rue Saint-Honoré, aux mains si blanches et aux regards si languissants, et comment on obtient d'eux à crédit ou même gratuitement de riches étoffes et des habits précieux. Monsieur ne voit rien, ou ne veut rien voir ; ce qui permet à une inquiétante jeune fille à marier d'émettre ce principe : « L'homme est un animal qui veut être trompé. » Et pourtant il ne dépendrait que du mari de faire cesser tout ce scandale et d'être le maître en sa maison ; il n'aurait qu'à parler haut et ferme et à mener sa moitié le bâton haut, car, c'est Regnard qui le lui dit : « Qui bat sa femme, il la fait braire ; mais qui la rebat, il la fait taire. »

Comme on aurait envie d'éprouver l'effet de ce conseil sur les gens de justice — dans la Comédie Italienne s'entend — et de les rosser avec Polichinelle !

Passé encore pour le juge : il s'appelle Nigaudin et se contente d'être un imbécile. Si la coquette le souffre auprès d'elle l'été, c'est qu'elle a malheureusement des procès, et surtout que l'armée

(1) Sainte-Beuve en faisait autant le jour où il posait devant un peintre. Il est vrai que la beauté était ce qui lui manquait le plus.

est au camp ; mais revienne le bel officier dans ses quartiers d'hiver, et le juge effrayé se cachera piteusement sous la table, d'où il sera bientôt chassé comme un chien. Jamais la Comédie Italienne n'a répété après Cicéron : *Cedant arma togæ*.

Mais, si le juge n'est qu'un sot et un couard, tous les autres, tous, sergents, commissaires, procureurs, sont d'abominables gredins, comme l'indiquent aussitôt leurs noms : Grippimini, Pillardin, La Ruine, Brigandean, Sangsue. On signalait bien, comme un phénomène, un notaire honnête, mais il est mort ; et quant à celui que nous voyons dans le *Banqueroutier*, et qui enseigne complaisamment à Persillet l'art de s'enrichir en faisant une bonne banqueroute dans les règles, ce notaire-là est une si puissante ébauche de l'hypocrite et odieux maître Guérin d'Emile Augier qu'elle suffirait à nous permettre de placer Nolant de Fatouville à côté de Lesage, de Balzac et de Becque.

Le répertoire entier des Italiens marque et flétrit hardiment la vénalité des commissaires, qui, pour de l'argent, feraient arrêter tout le monde. Les comédiens allèrent plus loin : dans le *Retour de la Foire de Bezons*, en 1695, ils mirent en scène un commissaire au Châtelet voleur et faussaire. Dès lors un agent spécial fut chargé d'assister à toutes leurs représentations ; en d'autres termes, les Italiens étaient placés sous la bienveillante surveillance de la police. Deux ans après, alors qu'on venait en Hollande de lancer contre M^{me} de Maintenon un roman satirique, ils n'en eurent pas moins l'audace d'annoncer sous le même titre, *La Fausse Prude*, une pièce de Nolant de Fatouville. C'en était trop : le 14 mai 1697, le lieutenant-général de police d'Argenson ferma la Comédie Italienne. Peut-être eut-il tort. Mazarin ne l'eût pas permis certainement, lui qui avait laissé chanter les mazarinades, disant : « Ils chantent, *dunque* ils paieront ». La raillerie est comme une soupape de sûreté : c'est le jour où les Français ont cessé de rire de l'autorité que l'autorité doit commencer à prendre peur.

Ce sont les procureurs, les avoués de l'époque, si vivement pris à partie également par Furetière et par Boursault, que Nolant de Fatouville a spécialement attaqués dans la pièce, très admirée, du philosophe Bayle (1), qui va être jouée devant vous : *La Matrone d'Ephèse* ou *Arlequin Grapignan* (*Grapignan, procureur, fripon*, sont alors trois mots synonymes). La journée d'un procureur du Châtelet n'était taxée que six deniers ; mais ils s'entendaient si bien à étouffer le droit sous la chicane, et ils donnaient une telle

1. *Nouvelles de la République des Lettres*, avril 1684, art. 7.

étendue à leurs requêtes grossoyées qu'ils faisaient promptement des fortunes scandaleuses. Vous allez voir Arlequin, avec l'argent soutiré à cette grosse barrique qui s'appelle la matrone d'Ephèse, acheter la charge d'un vieux procureur répondant au nom suggestif de Coquinière ; puis, dans un second tableau, mettant en pratique les préceptes de Coquinière, Arlequin dupera, volera, tondra sans scrupule tous ses clients, jusqu'à l'heure où un dénouement, aussi invraisemblable, hélas ! que celui du *Tartuffe*, sauvera les innocents et punira l'homme de loi. Ces scènes seraient d'une amère tristesse, si la haute bouffonnerie des détails et le jeu en dehors des acteurs ne les emportaient pas dans un tourbillon de gaieté ; avant Figaro, les Italiens se hâtaient de rire, pour ne pas pleurer.

Et maintenant je me retire et cède la place à Grapignan et à Coquinière ; car je ne voudrais pas être vu par vous en aussi mauvaise compagnie.

N.-M. BERNARDIN.

Sujets de Devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

Agrégation et licence de philosophie.

I. AGRÉGATION.

Novembre 1899.

L'instinct dans ses rapports avec la pensée et le vouloir.

Décembre.

De la croyance à la matière.

Janvier 1900.

Spiritualisme et idéalisme.

Février.

La morale de Spinoza.

Mars.

Le monadisme de Leibniz et les hypothèses physiques sur la force.

Avril.

Le principe de la relativité de la connaissance est-il absolu ?

Mai.

L'art et la science considérés en eux-mêmes et dans leurs méthodes.

Juin.

L'idée de Dieu et la quatrième antinomie de Kant.

II. LICENCE.

Novembre 1899.

Le « moi » est-il une idée ou une perception directe ?

Décembre.

Identité psychique et mémoire.

Janvier 1900.

Les principales théories sur la liberté.

Février.

La morale formelle de Kant.

Mars.

L'intelligence animale.

Avril.

La méthode dans les sciences de la nature et dans l'histoire.

Mai.

Existe-t-il une forme-type du raisonnement, dont l'induction et la déduction ne seraient que des modes ?

Juin.

Des deux conceptions, morale ou sociale, de la responsabilité, quelle est celle qui explique et fonde l'autre ?

Licence et agrégation d'histoire et de géographie.

Novembre 1899.

Démosthène.

Le règne de Charles le Chauve.

Le Gulf-Stream.

Décembre.

Les arts à Athènes aux v^e et iv^e siècles.

La quatrième Croisade.

La mer Baltique.

Janvier 1900.

Hannibal.

Le pouvoir royal en France sous Philippe le Bel.
Les plateaux de l'Asie.

Février.

Le gouvernement anglais d'Henri II à Edouard III.
L'art roman en France.
Les zones de végétation dans les Alpes.

Mars.

La politique extérieure de Louis XII.
La Renaissance littéraire en France.
Hydrographie de la plaine russe.

Avril.

La sculpture française du XII^e au XVI^e siècle.
L'empire d'Allemagne en 1661.
Ethnographie de l'empire austro-hongrois.

Mai.

Le droit électoral en France de 1788 à 1848.
Le cardinal Dubois et l'Angleterre.
Les groupes naturels de population en Allemagne.

Juin.

La Question d'Orient pendant le règne de Napoléon III.
Les impôts en 1789.
Voies de communication entre la mer Noire et la mer du Nord.Agrégation des lettres et de grammaire
et licence ès lettres.1^o DISSERTATIONS FRANÇAISES.

Novembre 1899.

Discuter cette opinion de Fénelon (*Lettre à l'Académie, VIII*) :
« Le bon historien n'est d'aucun temps ni d'aucun pays. »

Décembre.

Molière disait que l'emploi de la Comédie est de corriger les vices des hommes ; étudier à ce point de vue *Amphitryon*, ou *Le Bourgeois Gentilhomme*, ou *Don Juan*.

Janvier 1900.

Etudier cette pensée de Pascal : « Les meilleurs livres sont ceux que ceux qui les lisent croient qu'ils auraient pu faire. »

Février.

Rechercher, en étudiant les livres IX et X, si le second recueil de La Fontaine est aussi différent du premier que le poète l'a insinué dans sa *Préface*.

Mars.

Étudier cette définition de la poésie donnée par Fleury (*Traité des Etudes*, 32) : « La poésie n'est qu'une éloquence plus sublime. »

Avril.

Joubert a dit de Boileau qu'il était un grand poète, mais dans la demi-poésie ; étudier à ce point de vue tout particulier le 3^e chant de l'*Art poétique*.

Mai.

Étudier parallèlement dans *Polyeucte* et dans *Athalie* l'action de la grâce et celle de la Providence.

Juin.

Montrer, en étudiant l'*Oraison funèbre de Marie-Thérèse*, quels étaient les sentiments de Bossuet pour Louis XIV.

2^o DISSERTATIONS LATINES.**Novembre 1899.**

Quid sit de *Aululariæ* exitu existimandum.

Décembre.

Quibus fabulis Lucretius velit hominum animos liberare, cum expedit quo pacto fiant fulmina, tempestates et terræ motus.

Janvier 1900.

Qualem Virgilius Mezentium effluxerit.

Février.

Ea epithalamia inter se conferetis quæ a Catullo et a Statio scripta sunt.

Mars.

Id explicabitis quod significavit Cicero, cum *Commentarios* Caesaris laudaret quod sint « nudi, recti et venusti, omni ornatu orationis, tanquam veste, detracto ».

Avril.

Ostendetis fuisse Sallustio, cum tria opera sua conderet, unam et eandem sententiam, ex qua tanquam unum corpus effecerint.

Mai.

Quales ficti sint a Sallustio Jugurtha, a Cæsare Vercingetorix.

Juin.

An Tacitus id sibi proposuerit ut, laudata Germanorum virtute, Romanis morum suorum pudorem injiceret et imminentis periculi metum.

(A suivre.)

Soutenance de Thèses.

UNIVERSITÉ DE PARIS

M. C. Bouglé a soutenu les deux thèses suivantes pour le doctorat devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, en Sorbonne, le 29 novembre.

THÈSE LATINE

Quid e Cournoti disciplinâ ad scientias « sociologicas » promovenda sumere liceat ?

THÈSE FRANÇAISE

Les Idées égalitaires.
Etude sociologique.

Ouvrages signalés.

Maximilien-Henri de Bavière, *Essai sur le règne du prince évêque de Liège*, par M. MICHEL HUISMAN, docteur en philosophie et lettres, docteur en droit, librairie H. Lamertin, Bruxelles, 1899.

Les poésies de Jean Bardou, curé de Cormelle-le-Royal, par M. ARMAND GASTÉ, professeur à l'Université de Caen, 1621-1668, par M. ARMAND GASTÉ, professeur à l'Université de Caen, librairie Delesques, Caen, 1899.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Canfield

HUITIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 4

14 DÉCEMBRE 1899.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAIT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.	
14. HOUDAR DE LA MOTTE. — SES FABLES ET SES POÉSIES LÉGÈRES (<i>fin</i>).....	Émile Faguet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
151. LE THÉÂTRE DE SOPHOCLE. — « AJAX » (<i>fin</i>).	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
159. LE THÉÂTRE DE RACINE. — « ATHALIE »....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
167. LA RÉVOLUTION FRANÇAISE. — <i>Etablissement de la République démocratique</i>	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
177. LE SENS RÉPUBLICAIN DANS LE THÉÂTRE DE VOLTAIRE.....	Charles Dejob, <i>Maître de Conférences à l'Université de Paris.</i>
185. PROGRAMMES DES AGRÉGATIONS.....	Année 1899-1900.
192. SUJETS DE DEVOIRS (<i>licence ès lettres</i>).....	Université de Paris.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger 23 tr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J. F., à R... — Nous ne signalons que les ouvrages dont il nous est adressé au moins un exemplaire.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Houdar de La Motte
Ses fables et ses poésies légères (1).

Cours de M. ÉMILE FAGUET,*Professeur à l'Université de Paris.*

C'est souvent d'une simple idée de conversation que part La Motte pour composer ses récits. Dans ces conditions, la fable devient une épigramme; elle l'était déjà parfois chez La Fontaine; elle le deviendra de plus en plus au XVIII^e siècle, sinon avec Florian, du moins avec ces charmants esprits pleins d'adresse, qui s'appellent Andrieux et Arnaud. La Motte en a donné plusieurs exemples très ingénieux.

Enfin, il lui est arrivé au moins une fois, par un bonheur exceptionnel, de faire de la fable un véritable drame, d'un mouvement allègre et entraînant, comparable aux merveilleux chefs-d'œuvre de La Fontaine. C'est le récit intitulé *Le Fromage* :

Deux chats avaient pris un fromage,
Et tous deux à l'aubaine avaient un droit égal.
Dispute entre eux pour le partage.
Qui le fera ? Nul n'est assez loyal.
Beaucoup de gourmandise et peu de patience,
Témoin leur propre fait, le fromage volé.
Ils veulent donc qu'à l'audience,
Dame Justice entre eux vide le démêlé.
Un singe, maître clerc du bailli du village,

1) Voir la *Revue des Cours et Conférences* du 7 décembre 1899.

Et que pour lui-même on prenait,
 Quand il mettait parfois sa robe et son bonnet,
 Parut à nos deux chats tout un Aréopage.
 Par-devant dom Bertrand, le fromage est porté.
 Bertrand s'assied, prend la balance,
 Tousse, crache, impose silence,
 Fait deux parts avec gravité,
 En charge les bassins ; puis, cherchant l'équilibre :
 Pesons, dit-il, d'un esprit libre,
 D'une main circonspecte ; et vive l'équité !
 Ça ! celle-ci déjà me paraît trop pesante.
 Il en mange un morceau. L'autre pèse à son tour.
 Nouveau morceau mangé par raison du plus lourd.
 Un des bassins n'a plus qu'une légère pente.
 Bon ! nous voilà contents, donnez, disent les chats.
 Si vous êtes contents, Justice ne l'est pas,
 Leur dit Bertrand ; race ignorante !
 Croyez-vous donc qu'on se contente
 De passer comme vous les choses au gros sas ?
 Et, ce disant, Monseigneur se tourmente
 A manger toujours l'excédent ;
 Par équité toujours, donne son coup de dent.
 De scrupule en scrupule avançait le fromage.
 Nos plaideurs, enfin las des frais,
 Veulent le reste sans partage.
 Tout beau, leur dit Bertrand, soyez hors de procès.
 Mais le reste, messieurs, m'appartient comme épice.
 A nous autres aussi nous devons la justice.
 Allez en paix, et rendez grâce aux dieux.
 Le bailli n'eût pas jugé mieux.

Cette fable, on le voit, est très agréable et pleine de l'esprit le plus joli et le plus franc. Nous y voyons à merveille jusqu'où le talent de La Motte pouvait s'élever.

Pourtant, son recueil fit une médiocre impression sur le public du temps. La Fontaine était trop près. On peut se remettre à faire des fables une centaine d'années après la mort de ce maître incomparable, et c'est pourquoi les Arnaud, les Andrieux et jusqu'au bon Viennet ont pu plaire à leurs contemporains ; mais, au commencement du xviii^e siècle, La Motte fut et devait être écrasé sous le grand nom de La Fontaine. Jean-Baptiste Rousseau, qui ne pouvait le souffrir, multiplia contre lui les épigrammes. En voici une, qui se trouve à la fois dans sa correspondance et dans les œuvres de Chaulieu. Aussi ne peut-on dire au juste quel en fut l'auteur ; mais elle est excellente.

Dans les fables de La Fontaine,
 Tout est naïf, fin et sans fard.
 On n'y voit ni travail ni peine,
 Et le facile en fait tout l'art.
 En un mot, dans ce froid ouvrage,

Dépourvu d'esprit et de sel,
 Chaque animal tient un langage
 Trop conforme à son naturel.
 Dans La Motte Houdar au contraire,
 Oisillon, quadrupède, homme, insecte, poisson,
 Tout prend un noble caractère,
 Et s'exprime du même ton.
 Enfin, par son sublime organe,
 Les animaux parlent si bien,
 Que dans Houdar souvent un âne
 Raisonne en académicien.

L'épigramme est digne de Rousseau, car elle a son amertume ordinaire, et elle est tournée avec beaucoup d'art ; elle est de plus très juste : le grand défaut de La Motte, c'est en effet de ne s'être pas douté que ses personnages devaient avoir une physionomie particulière, parce qu'il fallait à chacun un caractère qui lui fût propre.

Disons quelques mots de ses poésies de société ; il en a de très gentilles. En voici une sur le célibat :

On meurt deux fois en ce bas monde :
 La première, en perdant les faveurs de Vénus.
 Peu m'importe de la seconde :
 C'est un bien quand on n'aime plus.

Il y a là une certaine mélancolie, qui ne laisse pas d'avoir grande allure et grand air. C'est évidemment une réminiscence de ces vers qui a conduit Voltaire à écrire, à son tour, le quatrain suivant :

On meurt deux fois, je le vois bien.
 Cesser d'aimer et d'être aimable
 Est une mort insupportable ;
 Cesser de vivre, ce n'est rien.

Le ton est plus épigrammatique, mais la pénétrante mélancolie des vers de La Motte ne s'y trouve plus.

Dans les vingt-cinq dernières années de sa vie, La Motte a eu, avec M^{me} de Lambert et la duchesse du Maine, qui habitait à Sceaux, une correspondance très curieuse, sinon toujours très amusante. On se proposait des énigmes et des charades. Un jour, M^{me} du Maine met notre poète au défi de trouver une rime à Bénédicte, son prénom. La Motte lui répond :

Consulte ton respect et suis ce qu'il te dicte ;
 Tu rimeras à Bénédicte.

La plupart de ces pièces de société ont le défaut de ne plaire qu'un jour et d'être désagréables à la postérité. Cependant, en voici deux auxquelles nous trouverons encore beaucoup d'agréments. La Motte vient de passer un mois ou deux à Paris avec la du-

chesse; celle-ci étant rentrée à Sceaux, il regrette les délices des dernières semaines, et écrit à son auguste amie les vers suivants :

Depuis que vous êtes à Sceaux,
Tout m'attriste, tout m'importune.
Les plaisirs se changent en maux,
La santé même est importune.
Je me fais de tout un poison,
De l'air même que je respire.
N'en sauriez-vous pas la raison ?
Devinez ce que je veux dire.

Si quelque fois je veux sortir
De cette longue frénésie,
Je recours pour m'en garantir
A quelque lecture choisie.
Mais des plus rians écrivains,
Aucun ne peut se faire lire.
Le livre me tombe des mains.
Devinez ce que je désire.

Quand le jour s'éteint, le sommeil
Va, de ses pavots secourables,
Jusques au retour du soleil,
Soulager les plus misérables.
Pour moi seul, ses dons n'ont plus lieu :
De ma paupière il se retire ;
En vain j'implore un autre dieu.
Devinez ce que je désire.

Dirai-je plus ? Si quelquefois
Mon bonheur près de vous me mène,
Si du charme de votre voix
Vous trompez quelque temps ma peine,
Votre accueil, même le plus doux,
Ne saurait encor me suffire ;
Je souffre encore auprès de vous :
Devinez ce que je veux dire.

Prodige où je ne comprends rien !
Eh ! qui me le fera comprendre ?
Serait-il donc quelque autre bien
Que vous voir et que vous entendre ?
Que souhaité-je donc ? Hélas !
Comment pourrai-je vous le dire ?
Si moi-même je n'ose pas,
Devinez ce que je veux dire.

C'est du Benserade, quand il est excellent ; il y a une progression ingénieuse depuis le début jusqu'à la dernière petite audace qui est encore respectueuse. Enfin, le refrain, légèrement modifié de temps en temps, ajoute un agrément de plus. Il faut savoir tirer du fatras des pièces de circonstances que l'on a jointes aux œuvres de La Motte, les couplets qui ont ce charme et cette grâce. Citons :

aussi les suivants, d'un tour un peu plus vif, et d'une forme presque exquise :

Voici des vers en ce moment ;
 J'ignore ce qu'ils vont vous dire ;
 Je ne sens bien distinctement
 Que le besoin de vous écrire.
 A former d'abord un projet,
 Ne croyez pas que je m'amuse,
 Vous êtes toujours mon sujet,
 Et mon cœur est ma seule muse.....
 Ici, pour vous ingénûment,
 J'avouerai mon respect extrême ;
 Je vous avertis seulement
 Que je respecte comme on aime.
 Quoi donc ! est-ce ma faute, à moi,
 D'être né si loin de l'altesse ?
 Puis-je mais de n'être pas roi,
 Et que vous, vous soyez princesse ?
 La plus superbe dignité
 Défend-elle qu'on vous adore ?
 Non, non, fussiez-vous majesté,
 Je vous adorerais encore.
 Enfin, je pris mon droit d'aimer
 D'où vous prenez celui de plaire.
 S'il vous est permis de charmer,
 Il me l'est de vous laisser faire.
 Si l'aveu m'en est interdit,
 Par l'égard que le rang impose,
 Supposez que je n'ai rien dit,
 Mais soyez sûre de la chose.

C'est une des fleurs de la poésie galante du xvii^e siècle. Si l'on veut voir une autre pièce d'un genre voisin, mais un peu moins musquée, et rappelant un peu la chanson de Béranger, on sera satisfait par les vers suivants, qu'il a faits aux eaux de Forges. Il était là au milieu d'une société très agréable, dont il formait, bien entendu, le principal agrément. L'idée lui vint de faire le croquis des personnes qui n'y étaient pas, de façon à critiquer celles qui y étaient :

On dit qu'il arrivè ici
 Grande compagnie
 Qui vaut mieux que celle-ci,
 Et bien mieux choisie.
 Va-t-en voir s'ils viennent, Jean,
 Va-t-en voir s'ils viennent.
 Un abbé qui n'aime rien,
 Que le séminaire,
 Qui donne aux pauvres son bien,
 Et dit son bréviaire.
 Va-t-en voir... etc.

Un magistrat curieux
De jurisprudence,
Et qui, devant deux beaux yeux,
Tient bien la balance.

Va-t-en voir... etc.

Une femme et son époux,
Couple bien fidèle,
Elle le préfère à tous,
Et lui n'aime qu'elle.

Va-t-en voir... etc.

Un chanoine dégotté
Du bon jus d'octobre,
Un poète sans vanité,
Un musicien sobre.

Va-t-en voir... etc....

La Motte, qui a souvent de l'esprit et de la grâce, a, cette fois, en plus, ce qu'il n'a pas toujours, l'aisance et la verve, à la façon de Béranger ou de Désaugiers. Ce qu'il fait est d'ordinaire, malheureusement, plus laborieux.

Nous avons achevé le tour de ses idées littéraires et de ses qualités poétiques. A ces deux points de vue, il annonce Voltaire. Il est, par la date, le premier représentant de cette poésie du xviii^e siècle, spiritualiste et spirituelle, *glorieuse* en quelque sorte dans le sens religieux du mot, qui n'a plus rien de concret et de matériel. Plus alerte que Boileau, mais moins endiablé que Voltaire, il forme bien la transition de l'un à l'autre. Autour de lui et après lui, on se servira du vers comme il l'a fait lui-même, non pas pour créer les images et pour peindre, mais plutôt pour ciseler et sertir une pensée fine et ingénieuse. Les écrivains qui ont une telle conception ne tardent guère à se demander si le vers est bien utile à quelque chose et s'il ne vaudrait pas mieux écrire tout de suite en prose. C'est, en effet, ce que l'on commençait à s'avouer entre les années 1700 et 1725 ; La Motte, parce qu'il a eu plus d'esprit, plus d'adresse et plus de force de pensée que ses contemporains, devait être pour nous, plus même que Jean-Baptiste Rousseau, l'auteur de cette période, le plus digne de notre attention.

C. B.

Le théâtre de Sophocle. — « Ajax. »

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

III

L'étude précédente nous a montré que Sophocle s'était préoccupé de faire un drame psychologique dont le centre est Ajax. Le plan établi par le poète lui a également permis de suivre une évolution du caractère en phases successives, au nombre de trois : la première, celle de la folie ; la deuxième, la crise de colère, le retour à la raison ; la troisième enfin, le relèvement moral d'Ajax. Notre objet sera de marquer ces phases, leur nature, leur variété, les rapports qui existent entre elles et l'unité intime qui est proprement l'art de Sophocle et qui relie entre elles par une sorte de logique rigoureuse les diverses manifestations du caractère d'Ajax. Voyons rapidement les deux premières phases, car la troisième est de beaucoup la plus remarquable.

Sophocle a dépeint la folie d'Ajax de façon brève, mais frappante. La psychologie d'un fou étant toujours assez courte, le poète n'avait pas à insister. Puis le plus intéressant du drame, c'était Ajax essayant de retrouver assez de ressources pour se relever à ses propres yeux et aux yeux des autres. — Cependant il fallait nous montrer sa folie, nous faire assister à ces minutes durant lesquelles le héros a tristement perdu la raison, et cela autrement que par des récits. En outre, pour que l'impression fût conforme au but, Sophocle devait éviter l'écueil qui aurait consisté à jeter le ridicule sur Ajax. Il importait au contraire de faire naître en nous la pitié, — et aussi l'effroi ; le poète y est-il parvenu ? Oui, par deux moyens ; il a élevé nos esprits à de hautes pensées. Sans nul doute Ajax est coupable. Il est d'une fierté indomptable, qui ne va pas sans forfanterie. Quand, au moment du départ pour Troie, Télamon, son père, lui recommande de mettre son courage en conformité avec les dieux, Ajax repousse ce conseil, par un sentiment exagéré de sa valeur personnelle. En agissant ainsi, il offense les dieux. Voyez-le encore à Troie, sur son cheval de bataille, tandis que la ligne des Grecs va fléchir. Athéna, s'adressant à lui, l'encourage à déployer sa valeur : « Ce n'est pas quand je suis là, répond-il orgueil-

leusement, que la ligne des Grecs peut fléchir ». De telles paroles accusent un mépris des dieux et de leur influence, dont Ajax pourra se repentir. C'est se mettre un peu trop facilement au-dessus de la divinité, c'est la braver de façon si arrogante qu'elle pourrait bien se venger de celui qui méprise ainsi ses conseils. Les hommes ont tort d'affirmer qu'ils sont sûrs du succès, même sans le secours des dieux. La folie d'Ajax, punition de son orgueil, aura toute la portée d'un exemple. En parlant de la faute du héros, dans la première scène du drame, Athéna parle d'une manière générale; la faute d'Ajax est celle de la nature humaine. Au-dessus de son cas particulier, il y a la multitude de cas semblables, dont l'humanité offre un incessant spectacle.

Ensuite, Sophocle s'est bien gardé de représenter les actes mêmes du fou, car alors nous aurions éprouvé pour lui une véritable horreur. Il fallait que nous fussions émus, et, pour le devenir, c'étaient les sentiments de l'âme d'Ajax que le poète devait nous révéler et cette puissance de vengeance qui le saisit et l'exalte, tandis qu'il croit tenir sa proie. Voyez comme Athéna se plaît à l'entretenir dans cette idée: « Le fils de Laërte, qu'est-il devenu, t'a-t-il échappé? — *Ajax*: « Quoi! ce rusé renard, tu me demandes où il est? » — *Athéna*: « Oui, Ulysse, ton rival. » — *Ajax*: « Quelle joie! ô déesse! je le tiens enchaîné dans ma tente; car je ne veux pas encore qu'il meure. » — *Athéna*: « Que veux-tu faire ou qu'espères-tu gagner par ce retard? » — *Ajax*: « Je veux qu'attaché à un pilier de cette tente... » — *Athéna*: « Quel supplice réserves-tu à ce malheureux? » — *Ajax*: « Ses flancs soient déchirés de coups de fouet. » — *Athéna*: « Epargne à cet infortuné ce cruel traitement. » — *Ajax*: « Je suis prêt, ô Athéna, à t'accorder tout le reste; mais ce sera là son supplice; il n'en aura point d'autres. » — *Athéna*: « Eh bien, puisque tu en es si jaloux, exerce ta vengeance, accomplis tous tes projets. » — *Ajax*: « J'y cours. Puisses-tu me protéger toujours ainsi! » (*Il rentre dans sa tente.*)

C'est la folie mise sous nos yeux, sous forme d'hallucination, sans rien de ridicule; car la violence énergique de cette âme nous plonge dans une espèce d'effroi, — et aussi nous remplit d'une certaine pitié. Plus tard, quand Tecmesse décrira au chœur cette folie d'Ajax, nous devinerons ce qu'elle devra dire, et même, sous le voile de la poésie dramatique, nous évoquerons suffisamment le spectacle de la démence du héros.

La seconde phase, celle du retour à la raison, est plus développée que la première; car ici nous abordons l'analyse des sentiments et nous assistons au développement moral de ces senti-

ments ; cette phase de ressaisissement est brève, car une nature énergique comme celle d'Ajax doit se relever avec toute la puissance d'un ressort extraordinaire. Nous sommes préparés à ce retour vers la raison par l'entretien du chœur et de Tecmesse. Il a pour effet de créer en nous des dispositions favorables, une sorte de pitié affectueuse qui nous fera immédiatement entrer dans les sentiments du malheureux, nous intéressera pleinement et entièrement à l'état de son âme. C'est d'abord une crise de désespoir et de colère. Ajax, revenu à la raison, ressent une blessure cuisante causée par l'humiliation. Il fait appel à la pitié de ses amis : « Hélas ! chers compagnons, seuls amis qui me restiez fidèles, vous voyez quels flots de sang m'environnent et m'inondent de toutes parts. » A ce moment, en effet, on voit Ajax au milieu des troupeaux qu'il a égorgés. Et presque aussitôt ses sentiments s'affirment en humiliation sous forme d'ironie : « Le vois-tu, dit-il, s'adressant à un choreute, le vois-tu ce guerrier si vaillant, si hardi, si intrépide dans les combats, signalant son courage contre des animaux paisibles ? Ah ! dérision sur moi ! A quels outrages suis-je réservé ! » Et comme Tecmesse essaie de le relever : « Ajax, ô mon maître, je t'en conjure, ne parle pas ainsi ! », — il la repousse : « Sors, retire-toi. O ciel ! ah ! malheureux ! »

Il faut que cette âme descende au plus profond de sa misère. Voilà le grand Ajax qui, maintenant, va insulter ses ennemis : « O toi qui sais prendre tous les masques, s'écrie-t-il, instrument de tous les crimes, fils de Laërte, vil rebut de l'armée, par quel rire insultant tu dois faire éclater ta joie ! » Enfin il aboutit aux pensées de meurtre, meurtre sur lui-même et meurtre sur les autres : « O Zeus, auteur de ma race, que ne puis-je immoler ce perfide, ce fourbe exécration, et les deux Atrides, et mourir moi-même après eux ! »

Vous voyez avec quelle hardiesse de réalisme le poète n'a pas craint de montrer cet état d'un grand héros qui ressent d'autant plus son humiliation qu'il avait davantage confiance en lui-même. Ajax, le grand Ajax avait-il jamais plié devant quoi que ce fût ? Sachons gré à Sophocle de cette vigueur de touche. D'ailleurs, sur la scène grecque, ce réalisme est idéalisé, car la scène est chantée, et la musique prête à tout cela une beauté esthétique qui adoucit la crudité de certains passages. Ces plaintes d'Ajax sont interrompues par la note de douceur de Tecmesse et du chœur, qui s'efforcent de mettre un peu d'apaisement dans l'âme tourmentée du héros.

Le réalisme franc de Sophocle servira beaucoup à nous faire

comprendre le relèvement moral qu'il prépare à son personnage. Il est bon, d'abord, de marquer comme les limites de ce mot de relèvement moral. L'art de Sophocle, ici, est subordonné dans une certaine mesure à la légende, au caractère du personnage, à ses sentiments. La légende veut qu'Ajax se tue ; il faut donc jusque dans la mort préciser le relèvement d'Ajax, l'expliquer, et cela sans philosophie, sans théorie métaphysique. Ni Sophocle, ni ses contemporains ne sont des philosophes. Admettons que le poète eût subi l'influence des doctrines platoniciennes ou stoïciennes ; comment se serait comporté Ajax ? Stoïcien à la manière d'Epictète, Ajax, après un égarement comme le sien, constaterait qu'on lui a fait un tort sérieux ; mais le stoïcien n'en est pas à s'étonner de l'injustice, et il serait troublé de penser qu'il est assez fou pour se révolter ; il chercherait donc à rentrer dans l'ordre, soit en se donnant la mort, soit en faisant oublier cette folie par des actions d'éclat. Si Ajax était platonicien, il reconnaîtrait la gravité de sa faute et chercherait à l'expié. Si j'indique ces idées, c'est pour les écarter et bien faire entendre que Sophocle ne pouvait s'en servir, car il est tenu, avant tout, par la légende. Ajax doit se tuer et ne pas pardonner. C'est dire à quel point la tâche du poète était difficile, car il faut qu'Ajax ne pardonne pas, et, malgré cela, il ne faut pas qu'il meure en furieux. Il est nécessaire d'entourer sa mort de beauté morale.

Comment Sophocle a-t-il réussi à mener à bien cette partie de son drame ? C'est ce qu'il convient d'examiner. Le relèvement d'Ajax se produit à travers une gradation triple. Le chant est remplacé par la parole, ce qui fait sentir aux spectateurs qu'Ajax est déjà plus calme. Dans un monologue, le héros se parle à lui-même, il examine froidement la situation, et ce ne sont plus ni des cris ni des impulsions ; il reconnaît que les dieux ont voulu le frapper, et maintenant, cet homme, qui estimait qu'il pouvait tout, s'avoue vaincu par la puissance divine. Un revirement subit le ramène au sentiment de la condition humaine. Mais que faire ? Quitter la terre troyenne ? Mais il montrera son déshonneur à son père, c'est impossible. Aller à l'ennemi pour une mort glorieuse ? Oui, ce serait possible si Ajax était stoïcien, mais il ferait ainsi plaisir aux Atrides, à Ulysse, à tous ceux qu'il hait. Il ne lui reste qu'à se tuer, c'est la conclusion logique. Elle lui était déjà venue, cette pensée de la mort, dans un souhait impétueux et ardent. Maintenant, la réflexion aidant, il envisage sa fin avec sang-froid. Ce qui n'était d'abord qu'un instinct devient une volonté arrêtée. C'est déjà là une transformation importante, et comme le premier degré du relèvement d'Ajax : « Que faire à présent, s'écrie-t-il, poursuivi

par la haine manifeste des dieux, détesté des Grecs, abhorré des Troyens et de toute la contrée? Irai-je, loin de ces rivages et des vaisseaux des Grecs, abandonnant les Atrides, traverser la mer Egée pour retourner dans ma patrie? De quel front oserai-je me présenter à mon père Télamon? De quel œil verra-t-il son fils paraître devant lui sans honneur, privé de ces prix glorieux qui ont toujours récompensé son courage? Non, je n'en puis supporter l'idée. Irai-je, attaquant les remparts des Troyens, les combattre corps à corps et, après quelque grand exploit, trouver enfin la mort? Cherchons quelque moyen de prouver à mon vieux père qu'il n'a point donné le jour à un lâche. Il est honteux pour l'homme de désirer une longue vie, lui que la mort délivre, par l'anéantissement, des maux de la vie. En effet, quelle somme de plaisirs ont ajouté à sa vie quelques jours de plus, et de quelle durée ont-ils reculé l'instant de sa mort? Quiconque se nourrit de vaines espérances est vil à mes yeux. Vivre ou mourir avec gloire, voilà le devoir d'un homme de cœur. »

La mort apparaît à Ajax comme le rachat nécessaire de son honneur. Le second degré de son relèvement moral se traduit par les sentiments d'affection qu'il laisse voir en son cœur. C'est Tecmesse et Eurysacès qui font sortir de l'âme d'Ajax cette affection qu'on s'attendait difficilement à découvrir en lui. L'écueil pour Sophocle était que cette âme hautaine laissât percer trop d'attendrissement, et ne sût pas retenir son émotion. Or il ne le fallait pas, et c'est ce que le poète a très bien compris. Ce n'est pas à la prière de Tecmesse que nous voyons Ajax céder, et Sophocle n'a pas voulu le montrer amolli par les prières d'une femme. Ajax est Ajax, une nature rude et pétrie d'orgueil viril. Donc il écoute Tecmesse, ne la repousse pas, mais ordonne que son fils soit amené. Ici, c'est l'affection paternelle qui se manifestera, et Ajax sera d'autant moins gêné pour donner libre cours à ses sentiments qu'après tout, l'orgueil de la race, en présence du petit Eurysacès, triomphera de toute contrainte : « Levez-le jusqu'à moi, cet enfant. Ces traces récentes de carnage n'effrayeront point ses regards, s'il est vraiment mon fils. Il faut le former de bonne heure à la rudesse des mœurs de son père et lui apprendre à me ressembler. » Comme on sent bien ici l'orgueil paternel dans toute sa force ! C'est au moment même où la mélancolie pourrait l'envahir que cette rude nature est surtout dominée par l'idée d'avoir créé un être, et exaltée par l'orgueil de pouvoir se retrouver un jour en lui : « O mon fils, sois plus heureux que ton père ; pour tout le reste, sois-lui semblable et ton sort ne sera pas à dédaigner. » Il s'attendrit, non pas jusqu'aux larmes, mais jusqu'à

l'émotion, une émotion discrète, où entre quelque chose de la douceur de cet enfant qu'il a devant lui : « En ce moment, j'envie ton bonheur d'être insensible à tous ces maux. Ne point penser est le charme de la vie, jusqu'au moment où l'on connaît la joie et la peine. Lorsque tu seras arrivé à ce moment fatal, montre à nos ennemis que tu es digne de celui qui t'a donné le jour. Jusque-là, que la douce haleine du zéphir nourrisse et fortifie ta jeune existence, qui fait la joie de ta mère. » Voilà la seule note d'attendrissement, mais cette âme virile se reprend aussitôt. Ajax laisse à l'enfant ce bouclier glorieux, souvenir de ses exploits. On ne peut donc pas dire que la résolution d'Ajax soit entamée par l'émotion, car son parti est bien pris et ne doit rien à l'impulsion. Les choses restent en l'état, et il est tellement vrai qu'Ajax est absolument sûr de lui que Tecmesse fera de vains efforts pour essayer de changer ses résolutions : « En vérité, lui répondra-t-il, quelle idée insensée te fais-tu donc de moi ! » Ajax n'a pas changé, il est le même au fond, mais grandi. Il est sorti des épreuves subies plus viril encore et plus décidé ; ce n'est plus un fou, c'est un homme, c'est un héros. La mort lui apparaît comme un devoir ; il doit ce sacrifice à son honneur.

Dernier degré du relèvement. Ajax est rentré dans sa tente et le chœur fait entendre un chant désolé. Tout est perdu. Rien ne saurait faire revenir sur sa décision un cœur aussi ferme que le roc : « Quand sa mère, chargée d'années et blanchie par l'âge, apprendra son funeste égarement, elle ne fera point entendre les accents plaintifs de la triste Philomèle ; l'infortunée poussera des gémissements et des cris, ses mains frapperont sa poitrine à coups redoublés et arracheront ses cheveux blancs. »

Tandis que les choreutes ont déroulé leur triste lamentation, Ajax a réfléchi. Il fait de nouveau son apparition : « Moi, s'écrie-t-il, dont le cœur était naguère inflexible, comme l'acier s'assouplit dans l'huile, je me suis laissé attendrir par les discours d'une femme. J'ai pitié d'abandonner au milieu de mes ennemis une veuve et un orphelin. Je vais aux prairies qui bordent le rivage me purifier dans l'onde salutaire, pour calmer la colère redoutable de la déesse. Là, trouvant quelque endroit écarté, j'ensevelirai dans la terre cette arme odieuse et je la cacherai à tous les yeux... Je saurai céder aux dieux et j'apprendrai à respecter les Atrides. Ils sont les chefs : il faut leur obéir... Je vais où la nécessité m'appelle, faites ce que je vous prescris, et bientôt, peut-être, vous apprendrez que je suis délivré de tous mes maux. » Il s'éloigne. On comprend aisément l'intérêt de cette péripétie, qui, sans tromper de façon absolue les spectateurs, leur communique cependant

une émotion forte. Est-ce là un simple mensonge? Ajax veut-il par la dissimulation tromper son entourage afin d'avoir plus de liberté d'agir? A vrai dire, Ajax est resté le même : rien dans sa volonté n'a fléchi ; mais, après s'être replié sur lui-même, il a compris qu'il mourait par la volonté des dieux, et il a voulu déclarer hautement que c'était à elle qu'il cédait.

Il sait bien que sa mort réjouira ses ennemis, qu'en se tuant il cède au désir des Atrides. Mais maintenant il en a conscience, il n'est plus qu'un vaincu, et c'est avec une sorte d'ironie douloureuse qu'il proclame sa défaite. Il la veut grande, aussi complète que possible. Je céderai, dit-il, et par là il entend déclarer qu'il fera réparation à tous ceux qu'il a offensés. Il n'éclaircit pas ses paroles, du moins pour ceux qui l'entourent ; car, si le spectateur sait bien à quoi s'en tenir, Tecmesse et le chœur croient à un revirement et s'imaginent enfin qu'Ajax ne veut plus mourir. Ajax lui-même ne se rend pas compte qu'il trompe les siens ; en nous dépeignant le changement moral qui s'est fait en lui, il oublie de parler de sa résolution définitive au sujet de la mort. Tecmesse et les matelots de Salamine voient dans les paroles du héros non seulement un changement moral, mais aussi un changement de résolution. Or Ajax est plus décidé que jamais à mourir. Mais il a voulu étaler au grand jour les sentiments modifiés de son âme. Il a montré qu'il mourait repentí et que l'heure suprême de la mort sonnait également pour lui l'heure de la purification. C'est la phase décisive. Ces sentiments latents, qui, jusque-là, pouvaient paraître obscurs, éclatent en pleine lumière, quand Ajax, sur le rivage où il a fiché son épée, la poignée en terre, nous apparaît prêt à mourir.

D'abord, il n'est pas vrai qu'il ait renoncé à ses haines. Son ressentiment contre ses ennemis subsiste aussi violent que par le passé. Il s'emporte contre eux dans une exaltation farouche : « Vous, déesses toujours vierges, dont les yeux sont sans cesse ouverts sur les malheurs de l'humanité, augustes Euménides aux pieds rapides, j'implore votre secours ; voyez comme les Atrides me font mourir malheureux ; enlevez ces monstres, égalez le châtement à leurs forfaits ; et, comme vous me voyez périr de ma propre main, ainsi puissent-ils tomber sous les coups de ceux qu'ils chérissent le plus ! »

Mais voici le côté humain et affectueux de son âme. Dans ces adieux à la vie, il donne un souvenir ému à ceux qui le mirent au monde, à son père, à sa mère : « Soleil, s'écrie-t-il, lorsque, du haut des cieux où tu conduis ton char, tu verras la terre où j'ai reçu le jour, retiens tes rênes d'or, annonce mes malheurs et

mon sort à mon vieux père et à ma mère infortunée. Hélas ! à cette nouvelle, elle remplira toute la ville de ses cris de désespoir. » Mais laissons ces plaintes inutiles, ajoute-t-il. Toujours, au moment de s'attendrir, Ajax se ressaisit. Il a des paroles d'une gravité solennelle, son âme est pleine d'une poésie intense : « O lumière, sol sacré de Salamine, ma patrie, foyer de mes ancêtres, illustre Athènes, amis élevés avec moi, fontaines, fleuves et campagnes de Troie, je vous salue ; adieu, vous tous avec qui j'ai vécu ; ce sont là les dernières paroles d'Ajax, je redirai le reste aux Enfers. » Et il se jette sur son épée.

Ainsi donc, à ce dernier moment, Ajax ne peut se défendre d'un certain regret de la vie. Sophocle a eu raison de marquer ce sentiment ; car la mort d'Ajax n'est réellement un sacrifice que si le héros accorde un souvenir à tout ce qu'il laisse derrière lui.

Voilà l'idée de la nécessité morale de la mort. Ainsi, sans qu'il ait rien abandonné de ses ressentiments, Ajax, néanmoins, laisse remonter du fond de son âme toutes les affections qui ennoblissent l'homme. Il s'est relevé à ses propres yeux et aux nôtres. Son aspect moral s'idéalise dans la mort. La réhabilitation est complète. Nous avons isolé le personnage d'Ajax pour l'étudier seul, en particulier. Mais il va sans dire que, dans ce drame, toutes les autres figures sont dignes de l'art de Sophocle. Si nous avons dû les négliger, c'est que le temps nous manquait. Nous sommes donc loin d'avoir épuisé le sujet ; mais nous avons tout au moins dit l'essentiel, et cela suffit pour que nous n'hésitions pas à aborder, la prochaine fois, l'étude d'*Electre*.

F. L.

Le théâtre de Racine. — « Athalie » .

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Nous avons essayé de définir la conception nouvelle que Racine s'était faite de la tragédie dans sa retraite. Nous avons vu la première œuvre qu'elle lui inspira. Si *Esther* fut dans cette voie son coup d'essai, *Athalie* devait être son coup de maître. Sans *Athalie*, on pourrait croire que le poète n'eut qu'en passant, et par accident, le désir d'une forme d'art plus large ; mais cette pièce nous présente une action si forte et un spectacle si éclatant, qu'elle témoigne d'un système dramatique bien arrêté, conçu à la suite de méditations très profondes.

La tragédie, en effet, prenait plus d'ampleur avec *Athalie*. D'abord, les personnages y étaient plus nombreux. Les pièces profanes de Racine nous laissent l'impression d'un spectacle intime. Ce caractère était si essentiel que, pendant longtemps, au Théâtre Français, le meurtre de Camille par son frère, le jeune Horace, n'avait pas lieu sur la scène. Le romantisme seul a pu nous habituer à voir de nos yeux ces actions sanglantes. C'est une impression de foule au contraire que nous donne *Athalie*. Il y a dans l'action de ce drame sept ou huit personnages de premier plan qui parlent et qui agissent beaucoup ; et, au dénouement, le fond du temple laisse apparaître la multitude des lévites. Ce temple même, c'est la citadelle et le palais de Jérusalem, le centre et le cœur de la ville.

En second lieu, remarquons que, dans les tragédies précédentes, l'intérêt se concentrait sur trois ou quatre personnages. De quoi s'agit-il dans *Andromaque*, du repos de la Grèce ? Non ; mais uniquement des âmes d'Andromaque, de Pyrrhus, d'Oreste et d'Hermione. Prenez même la tragédie politique de Racine, *Briannicus*, ou sa tragédie militaire, *Mithridate* : les personnages y sont d'une condition si haute que leurs moindres sentiments doivent avoir, semble-t-il, des conséquences graves pour la destinée des peuples. Pourtant, ce n'est pas à ces peuples du tout que le poète nous intéresse ; il prend ses héros « dans leur particulier », et ne s'inquiète aucunement du reste. Au contraire, dans *Athalie*, nous allons voir se poser une de ces graves questions qui, aujour-

d'hui encore, nous tiennent comme dans les mâchoires d'un étau : c'est l'éternel conflit de la théocratie et des gouvernements laïques. Le temple de Jérusalem est voisin du palais du prince. Le grand prêtre groupe autour de lui tous les ministres du culte ; il peut, quand il voudra, leur faire prendre les armes, et une lutte s'engagera entre les lévites et les gardes royaux.

Enfin, l'importance du spectacle nous ramène à la tragédie grecque. Songez qu'il s'agit de nous représenter ce temple, dans lequel Salomon avait accumulé les trésors de l'art syrien, les gerbes de bois doré, le serpent d'airain, toutes les merveilles que nous décrit la Bible. Racine nous transporte dans l'endroit le plus auguste que puisse lui offrir l'histoire universelle, sur ce rocher sacré de Jérusalem, qui n'est pas seulement une patrie intellectuelle, comme l'Acropole, mais la patrie des âmes chrétiennes. D'ailleurs, à Saint-Cyr, la scène lui permet plus de liberté que dans les théâtres de Paris. Parmi les causes qui expliquent la sobriété des décors et des costumes d'acteurs au xvii^e siècle, il ne faut pas oublier l'état matériel des salles de spectacle. On connaît ces espèces de jeux de paume, garnis d'une rangée de chandelles, avec leurs loges incommodes, leur parterre debout et leurs comédiens vêtus des défroques d'un grand seigneur généreux. C'est au contraire, parmi toutes les pompes de la cour et avec un luxe royal que l'on vient de monter *Esther*. Racine peut espérer les mêmes avantages pour son *Athalie*.

Malheureusement, son espoir sera déçu. Les jeunes filles de Saint-Cyr ne s'étaient pas approchées impunément de ce brûlant foyer qu'est le théâtre. Le plaisir de jouer était déjà dans leurs cœurs une passion. Elles rivalisaient de toilettes éclatantes ; tout émues et même fières d'avoir chanté dans les chœurs d'*Esther* avec des demoiselles d'opéra, elles refusaient maintenant de chanter à la chapelle par crainte de se gâter la voix. M^{me} de Maintenon commença à s'alarmer ; d'ailleurs elle recevait les remontrances du curé de Versailles, de Bossuet, d'autres prélats encore qu'inquiétaient la liberté et les dangers de ces représentations. Elle voyait les religieuses et les dames de Saint-Louis, contraintes d'assister au spectacle, témoigner hautement, par leur attitude réservée, de la réprobation que ces divertissements leur paraissaient mériter. C'est ainsi que la décision fut prise de jouer la nouvelle pièce devant très peu de spectateurs, sans aucun mélange d'acteurs profanes, les actrices gardant leur costume de pensionnaires. Dans ces conditions, la pièce ne devait produire et ne produisit qu'un profond étonnement. Il a fallu plus d'un siècle pour qu'on lui rendit pleine justice et pour qu'on vit en elle ce

qu'elle est véritablement, l'œuvre la plus complète et la plus originale du théâtre français.

Regardons-la maintenant d'un peu près. Un personnage la domine ; c'est Dieu lui-même. Certes, le souci de la divinité est partout dans le théâtre de Racine, parce que son génie est imprégné, pour ainsi dire, d'esprit chrétien ; mais, jusque-là, il n'avait pu ni osé la nommer. Remarquons que même dans *Polyeucte*, le premier chef-d'œuvre religieux du siècle, le nom de Dieu est à peine prononcé. Dans *Athalie*, au contraire, il se rencontre très souvent, il pèse sur toute la pièce, du commencement à la fin. C'est le Jéhovah terrible et jaloux que Racine ici nous représente. Il symbolise si bien la pièce, qu'à certains moments, lors de la prophétie de Joad par exemple, il semble prêt à apparaître dans le fond du théâtre ; il semble qu'on voie flamboyer son monogramme effrayant : au centre d'un triangle, l'œil qui voit tout, et au-dessous, les caractères sacrés qui veulent dire : Dieu est présent.

Cette divinité mystérieuse n'est point l'*Ἀνάγκη* des Grecs, puissance obscure et jalouse, qui fait peser sur l'homme comme un ciel de plomb, lourd et bas, contre lequel se brisent impitoyablement toutes les têtes orgueilleuses. Que ce soit un homme comme Œdipe, que ce soit un peuple comme les Perses, si la fortune les égare, l'envie des dieux, φθόνος τῶν θεῶν, ne tarde pas à les écraser ; et cette morale est la seule qu'un Eschyle, un Sophocle, un Euripide prétendent exprimer dans leurs drames. Mais le Dieu d'*Athalie* est une Providence, rien n'arrive que par sa volonté. Il tient dans sa main les peuples et les rois, il les rejette au loin ou les ramène à lui, comme il lui plait. Sa volonté est réalisée dans les moindres détails, comme dans l'ensemble des événements ; il est continuellement témoin et guide de tous nos actes. Cette conception est toute neuve au théâtre : elle est, peut-on dire, la synthèse de ces deux livres superbes et tragiques de Bossuet : *La Politique tirée de l'Écriture sainte* et le *Discours sur l'Histoire universelle*.

Racine met encore en scène la caste sacerdotale. On connaît la puissance du lien religieux dans la société chrétienne. Chez les Romains, comme l'a si bien montré le beau livre de M. Fustel de Coulanges, la religion était soumise à la cité ; le christianisme, au contraire, habituant l'homme à sacrifier les intérêts terrestres aux joies du ciel, lui enseigna qu'avant de relever des rois, il relevait des prêtres : idée terrible, dont la religion, forcément, devait tenter de se faire une arme. Le but de tous les grands docteurs de l'Église, au moyen âge, n'a-t-il pas été l'établissement

une théocratie universelle ? La longue lutte du sacerdoce et de l'empire n'a pas d'autre origine ni d'autre cause. Avec *Athalie*, nous n'en sommes pas encore là ; et cependant, les deux forces ennemies, le pouvoir sacerdotal et le pouvoir royal, sont déjà en présence. Le premier, terrassé par une défaite récente, travaille dans l'ombre à son relèvement.

Pendant longtemps, chez le peuple hébreu, le grand prêtre a été le tuteur du roi. Rappelez-vous les histoires de Saül, de David et de Salomon. Mais voici qu'une reine ambitieuse a eu l'audace de se mettre en dehors de la loi, de la morale et de la religion : cette femme, en qui nous pouvons voir une sorte de mélange de Christine de Suède et de Catherine de Russie, résolue de se débarrasser de la tutelle du pouvoir religieux, est arrivée à ses fins, en écrasant dans son sang la dynastie qu'elle prétend remplacer. De ce massacre, elle espère bien qu'aucune victime ne pourra renaitre pour se dresser un jour en face de sa tyrannie triomphante. Notez d'ailleurs que cette reine est capable de bien gouverner ; c'est une femme d'une haute intelligence ; elle a mis un terme aux dissensions intestines et aux menaces de l'étranger. Le grand prêtre a été renvoyé dans son temple, l'armée a été réorganisée ; Athalie fait régner ce qu'on pourrait appeler le despotisme bienfaisant. D'ailleurs, nous pouvons l'entendre prononcer une sorte de discours du trône en présence de ses ministres ; ce sont les vers suivants :

Je ne prends point pour juge un peuple téméraire ;
 Quoi que son insolence ait osé publier,
 Le ciel même a pris soin de me justifier.
 Sur d'éclatants succès ma puissance établie
 A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.
 Par moi Jérusalem goûte un calme profond.
 Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond,
 Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages.
 Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages ;
 Le Syrien me traite et de reine et de sœur ;
 Enfin, de ma maison le perfide oppresseur,
 Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,
 Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie.
 De toutes parts pressé par un puissant voisin
 Que j'ai su soulever contre cet assassin,
 Il me laisse en tous lieux souveraine maîtresse.

L'histoire d'Athalie est celle de tous les monarques despotiques, qui ont commencé par justifier leur usurpation en donnant aux peuples quelques années de gloire et de prospérité. Il n'est pas rare qu'à la fin leur prestige décline ; alors ils cherchent, de tous côtés, de quoi ressaisir cette force qui leur échappe. Athalie

a voulu s'appuyer d'abord sur le pouvoir religieux : elle s'est alliée Mathan, prêtre apostat, qui, jaloux de Joad, a persuadé à la reine d'introduire en Palestine le culte de Baal. Par lui, elle espère contrebalancer l'influence du grand prêtre. Il est, de plus, la force virile sur laquelle une femme au pouvoir a toujours besoin de s'appuyer : c'est ainsi que nous trouvons Potemkin à côté de Catherine de Russie, Monaldeschi à côté de Christine de Suède, Mazarin à côté d'Anne d'Autriche. En même temps, elle a voulu gagner le pouvoir militaire ; elle a cru s'assurer la fidélité du chef de l'armée : tant qu'Abner fera régner l'ordre dans la rue, tant que ses soldats en imposeront aux lévites de Joad, elle sera tranquille. Mais le dévouement d'Abner à sa cause est-il bien certain ? Ce soldat représente le vieux parti, la tradition interrompue ; il est des moments où les réclamations d'autrefois sont aussi vaines qu'un article de journal, mais il en est aussi où elles ont une très grande force, et où elles inquiètent beaucoup les gouvernants. Ce dernier cas est celui que nous avons dans *Athalie* ; la tradition, regrettée et chérie par Abner, se conserve redoutable et prête à revivre, entre les mains de Joad.

Avec Joad, nous avons la conception la plus belle et la plus formidable qu'il y ait non seulement au théâtre, mais dans la psychologie de l'humanité. Il est le prêtre absolument convaincu, qui entend faire triompher sa foi par son ascendant moral et par son autorité autant que par ses vertus. Tels ces prélats du xvii^e siècle, qui n'ont pas reculé devant les moyens violents, quand il s'est agi d'imposer en France l'unité de doctrine. Rappelez-vous la parole de joie et de satisfaction que Bossuet prononce sur Le Tellier, après la révocation de l'édit de Nantes : « *Nunc dimitte seruum tuum, Domine* ; maintenant que cette œuvre est accomplie, Seigneur, votre serviteur peut mourir. » Parmi les moyens d'action dont Joad peut disposer, il en est un qui a dominé toute l'histoire d'Israël : la prophétie. Il en usera quand il faudra. Est-il sincère, lorsqu'il prononce ces terribles paroles :

Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille, etc.

On peut dire qu'il est à la fois avisé et sincère ; il a besoin, à ce moment-là, d'être inspiré, et, parce qu'il en a besoin, l'inspiration divine vient à son secours. D'ailleurs, il pratique cette abominable maxime, que beaucoup de religions malheureusement se sont appropriée : la fin justifie les moyens. Il ne s'interdit pas les manœuvres ténébreuses. Abner, qu'il a bien jugé, sera entre ses mains un instrument docile. C'est un soldat d'intelligence exclusivement militaire ; au reste très brave, très attaché à l'an-

cienne dynastie, comme un légitimiste sous la monarchie de Juillet ou sous Napoléon III, une sorte de Mac-Mahon, si vous voulez. Tant qu'on l'a envoyé sur les frontières de Syrie ou d'Idumée, il pouvait faire son devoir sans réfléchir et sans compter. Mais c'est de troubles civils qu'il s'agit maintenant ; une œuvre abominable s'est accomplie dans le palais : les enfants de son ancien roi ont été égorgés. Très inquiet, son cœur reste fidèle à la religion du vrai Dieu, comme à la dynastie sacrifiée. Il vient adorer l'Éternel, un matin, de très bonne heure, afin de ne pas se compromettre. C'est à peine si l'aube blanchit le faite du temple. Au moment où il va faire ses dévotions, il se trouve en présence de Joad. Alors s'engage un dialogue superbe, qui est véritablement la joute du lion contre le cheval : celui-ci, bête généreuse, mais médiocrement intelligente ; le lion, au contraire, félin, rusé, en même temps que majestueux et terrible. Abner a prêté serment au nouveau gouvernement ; il tiendra sa parole : aussi s'agit-il pour Joad de procéder avec prudence, de l'engager, malgré lui, à son insu. Par une série de questions insidieuses, il l'amène, en effet, à une promesse éventuelle. Si quelque rejeton de l'ancienne race renaissait soudain, ne serait-il pas prêt à le défendre?... La scène est merveilleusement conduite. Joad renvoie Abner profondément troublé, déjà chancelant dans sa fidélité à la reine ; et, dès lors, toute la pièce ne tend plus qu'à amener Athalie dans le temple, sous la protection feinte et trompeuse d'Abner. Joad dispose les troupes de lévites autour du saint lieu : il est l'araignée formidable qui tend sa toile, et, quand sa victime arrive, étourdie et confiante, il pousse ce cri de triomphe : « Grand Dieu, voici ton heure : on t'amène ta proie ! » Bientôt, en effet, il la tient, et, se mettant au-dessus des lois de la morale ordinaire, il va la faire égorger. Cette femme sans défense sera traînée par les cheveux comme une autre Brunehaut. Pendant ce temps, que fera Abner ? Il ne comprendra rien du tout, sinon qu'Athalie est morte, que c'est bien malheureux, et qu'il a devant lui son roi, aux pieds duquel il va se précipiter. Soyez sûrs qu'il n'en demandera pas davantage ; il ne lui reste plus qu'à faire prendre les armes à ses troupes, à passer une revue solennelle et à assister au *Te Deum* ; l'ordonnance de 1836 sur le service des places sera, n'en doutez pas, parfaitement appliquée. Rien de plus fréquent dans l'histoire que ces aventures, où un soldat loyal se trouve pris dans les complications de la politique : Racine semble avoir prévu à l'avance les destinées d'un Moreau, d'un Pichegru, d'un Saint-Arnaud. Je pourrais descendre plus près de notre époque.

Tels sont les éléments principaux du nouveau drame de Racine.

Ses parties secondaires sont dignes aussi d'admiration. Mathan est l'homme odieux, qui porte sur le front la honte de son apostasie. Son audace et son orgueil ne peuvent tenir devant les malédictions que lui lance Joad : c'est qu'au fond de son cœur, il reste des vestiges de sa foi première. S'il ose retourner devant ce Dieu auquel il n'a cessé de croire, il doit être écrasé. Il a, en politique, les horribles maximes de ceux qui lui ressemblent, d'un Marat ou d'un Fouquier-Tinville. Le mot de *suspect*, dont on fera plus tard un si terrible usage, est, pour la première fois, semblé-t-il, dans sa bouche. Il est le prototype de tous ces monstres, flatteurs du peuple, ou flatteurs des rois, ou rois eux-mêmes comme François de Naples, qui se sont fait une loi d'accabler l'innocence et de braver les scrupules.

A côté de lui, nous voyons deux délicieuses figures : une femme et un enfant. Parmi les héroïnes de Racine, il y en a de plus complexes, de plus séduisantes que Josabeth ; il n'y en a pas de plus pures et de plus chastes. Elle est de celles qui se sont réfugiées dans l'amour maternel, « à l'austère devoir pieusement fidèles », comme dit le fameux sonnet. Que pourrait-elle faire à côté de cette âme impérieuse qu'est Joad, sinon marcher silencieuse et résignée dans son ombre ? Joad l'aime tendrement, mais comme Napoléon a dû aimer Marie-Louise. Un jour, on lui apporte un petit enfant et on lui dit : « Il est de race royale, c'est notre espoir à tous : vous lui consacrerez tous vos soins ». Quand il n'eût pas été d'une naissance si glorieuse, soyez sûrs que Josabeth l'aimerait et l'élèverait non moins tendrement, car elle a au fond du cœur ce pur instinct des femmes, la maternité.

Racine, jusque-là, n'avait pas mis d'enfants sur la scène. C'est un âge qui, au théâtre, peut apporter un élément comique : rappelez-vous la petite Louison du *Malade imaginaire* ; mais il peut entrer aussi dans la tragédie, témoin cette scène d'Alexandre Dumas dans la *Princesse de Bagdad*, où la femme, sur le point de quitter son mari, est arrêtée tout à coup par le cri de son enfant, qu'elle a blessé en le repoussant. Ce jeu de scène est même si poignant, que je me souviens encore des protestations du public aux premières représentations. Assurément, l'enfant est un danger dans une pièce de théâtre. D'abord, nous nous disons que sa place n'est pas là, il devrait être couché ; ensuite, ce milieu de comédiens et de comédiennes n'est pas fait pour lui. Aussi Racine a-t-il donné à son petit Joad cet âge indécis, entre la treizième et la quinzisième année, dont une femme en travesti peut donner une idée suffisante. La scène de l'interrogatoire est des plus charmantes ; on se rappelle comment la candeur et la droiture de

l'enfant déjouent toutes les ruses d'Athalie ; son intelligence supérieure ne lui fait dire que ce qu'il faut ; mais il a, de plus, le sentiment obscur d'un danger, et la confiance qui lui vient de sentir derrière lui la femme affectueuse à laquelle il doit tout.

L'impression que cette pièce, si habilement composée, fait en nous, est absolument incomparable. Sainte-Beuve, qui se souvient d'avoir été poète, déclare qu'elle est illuminée comme par un rayon du Saint des Saints, ou par les éclairs du Sinaï. Une lumière divine se pose, en effet, sur tous ces fronts, sur celui de Joad surtout, comparable à Moïse lorsqu'il descend de la montagne apportant aux Hébreux le livre de la loi ; elle s'arrête même un instant sur le casque sans aigrette qui recouvre la tête d'Abner. Il m'est arrivé de vouloir évoquer le souvenir de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, à Mycènes, devant la porte des Lions, et au pied de l'Acropole, auprès du temple de Bacchus. Je dois dire que c'est toujours Versailles et la civilisation française qui surgissent dans mon imagination ; et, en effet, il n'en peut être autrement, toutes les fois que nous essayons de rapprocher les pièces de Racine de celles des Grecs. D'autre part, quand je me suis trouvé sur ce mur de la mosquée d'Omar, qui fut jadis le temple de Jérusalem, la poésie de Racine m'est apparue comme naturellement et merveilleusement encadrée par celle qui s'élevait, autour de moi, de la vallée de Josaphat, du mont des Oliviers, de tous ces lieux qui sont pour nous le berceau de la civilisation chrétienne. Le poète qui a su se placer à cette hauteur est, bien plus que Milton ou que Le Tasse, l'interprète de notre religion, et, si l'on veut le fond de ma pensée, je n'hésite pas à dire qu'il me parait le plus grand des poètes.

C. B.

La Révolution française.

— Etablissement de la république démocratique

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,
Maître de conférences à l'Université de Paris.

Dans une première révolution, la France est passée de la monarchie absolue centralisée à une monarchie libérale où le pouvoir est partagé entre une assemblée représentative élue par un suffrage censitaire indirect et un roi. De 1791 à 1793 nous assistons à une seconde révolution, qui transforme le régime précédemment établi en une république démocratique centralisée, dans laquelle les pouvoirs locaux sont subordonnés.

On peut distinguer quatre étapes dans cette évolution : 1° le parti républicain se forme à Paris ; 2° il arrive au pouvoir dans la Législative ; 3° la république est officiellement établie dans la Constitution ; 4° un gouvernement provisoire fonctionne pour les nécessités de la guerre.

I.

Pour la formation du parti républicain, les textes importants sont rassemblés dans une série d'articles de M. Aulard (*Revue de la Révolution française*, juillet 1898 sqq.)

1° En 1789, il n'y a pas de républicains : on regarde la république comme un idéal impossible à réaliser, ses admirateurs mêmes la déclarent chimérique. Le premier groupe républicain n'apparaît qu'à la fin de 1790, pendant les conflits entre Louis XVI et les libéraux sur le clergé. Il se forme autour de Robert et surtout de M^{me} Robert, née Kéralio ; ils animent les petites sociétés fraternelles de Paris, qui se groupent sous un comité central. Ils sont en relations avec le district le plus démocrate de Paris, celui du Théâtre français, dont fait partie Danton. De ce petit groupe part l'initiative du mouvement contre la royauté et le suffrage censitaire. La première manifestation vient des Cordeliers, organisés en comité pour examiner le régime établi et le comparer à la Déclaration des droits. L'attaque est dirigée d'abord contre le régime censitaire. Les partisans de la république ne sont encore

qu'une infime minorité à Paris : ils comptent quelques petites sociétés et un club, et ils sont combattus par toutes les autorités et les corps élus, ainsi que par la grande société des Jacobins.

2° Malgré tout, la masse du peuple restait profondément royaliste. Il fallait, pour modifier ses sentiments, un événement de nature à lui montrer clairement la duplicité de Louis XVI. Cet événement se produit bientôt : c'est la fuite du roi. Elle emplit les esprits de défiance contre Louis XVI et la famille royale, suspecte de conspirer avec l'étranger contre la Constitution. Louis XVI est suspendu, et cette suspension même démontre pratiquement que le gouvernement peut fonctionner sans roi ; c'est une vraie leçon de choses sur la possibilité d'un régime républicain.

Le parti démocratique anti-royaliste est renforcé, le groupe démocrate veut profiter de ce sentiment pour obtenir une révolution. Il rédige une pétition pour demander la déchéance du roi sous une forme indirecte : il est d'avis que l'on attende que tout l'empire français ait bien exprimé son désir pour rétablir le roi sur son trône (15 juillet) ; et que l'assemblée ait à recevoir, au nom de la nation, l'abdication faite le 21 juin par Louis XVI.

La pétition est déposée au Champ-de-Mars sur l'autel de la Patrie, le 17 juillet, et se couvre de milliers de signatures. L'Assemblée, effrayée de voir ses intentions dépassées, ordonne à La Fayette et à Bailly de se rendre au Champ-de-Mars avec des troupes. On proclame la loi martiale et le drapeau rouge est déployé. Les trois sommations légales, même une décharge à poudre, restent sans effet ; alors, les soldats tirent à balles sur la foule et ensanglantent l'autel de la patrie. Ensuite a lieu un procès, des condamnations sont prononcées, puis supprimées par une amnistie. Le parti patriote, à la suite de ces événements, se divise en deux : Feuillants et Jacobins.

II

1° Le parti anti-royaliste et démocratique, écrasé en juillet 1791, se relève bientôt par suite des conflits qui éclatent dans la nouvelle Assemblée nationale. Formée tout entière d'hommes nouveaux, la Législative contient une majorité de royalistes non démocrates, qui, dans presque tous les cas, votent avec la droite, les Feuillants. La gauche, cent trente députés environ, est formée surtout de Girondins, qui acceptent le régime, mais en se défiant du roi ; ce parti a son centre d'action dans le club des Jacobins, qui est encore royaliste à cette date. On voit se former dans les départements des sociétés populaires de libre discussion sur les questions politiques ; elles s'affilient, sont en correspondance les

unes avec les autres, comme les comités de New-England. Le club dirige l'opinion ; dans les assemblées primaires, son action s'exerce surtout sur les corps municipaux, les Conseils et Directoires de districts et de départements restant plus monarchiques.

Les partisans du régime de 1791 sont en majorité ; mais ils sont affaiblis peu à peu par deux sortes de conflits : d'abord entre le roi et l'assemblée à propos des prêtres insermentés et des émigrés ; puis, conflits entre les partisans du roi et la reine qui a gardé rancune aux Feuillants (Barnave) et à La Fayette.

2° L'acte décisif qui donne une forte impulsion aux sentiments anti-royalistes, est la déclaration de guerre à l'Autriche. La cour s'entend secrètement avec le gouvernement autrichien. Le résultat est la lutte à mort entre le parti patriote démocrate et la famille royale. Le parti démocrate dénonce le comité autrichien ; pour empêcher Louis XVI d'employer la force, il fait voter à l'Assemblée le licenciement de la garde, puis l'établissement d'un camp de 20.000 fédérés sous Paris. La journée du 20 juin est une démonstration des démocrates de Paris pour effrayer Louis XVI et lui faire sanctionner les décrets. C'est un coup manqué, qui encourage le parti royaliste, à l'Assemblée et aux Conseils de départements qui envoient des adresses. La Fayette arrive à Paris et voudrait intervenir. Le baiser Lamourette montre que l'Assemblée est royaliste (7 juillet).

Mais le parti démocrate est raffermi par la fête de la Fédération. Les municipalités le soutiennent ; elles ont envoyé des fédérés qui, arrivés à Paris, vont aux clubs et sont excités contre le roi. C'est une entente entre les fédérés des départements et les assemblées des sections. Ils proclament leur programme dans une pétition à l'Assemblée : il faut tout d'abord, selon eux, suspendre le roi et convoquer une Convention pour reviser la Constitution. Après le manifeste de Brunswick, le parti devient plus actif, les sections demandent la déchéance du roi, et on s'organise pour la bataille. Un comité central est formé. Pendant ce temps, la section démocrate de Danton fait la révision pour son compte et établit le suffrage universel.

Cette organisation de combat amène la révolution du 10 août, d'abord dans Paris par l'envoi de commissaires qui forment une commune insurrectionnelle, puis dans la France tout entière par l'attaque des Tuileries et l'envahissement de l'assemblée.

3° Le résultat obtenu n'est pas la République, mais un régime provisoire, un régime de transition. L'Assemblée n'abolit pas le royaume, elle parle même de donner un précepteur au prince

royal ; mais elle suspend Louis XVI, et s'en remet à la souveraineté nationale en convoquant une Convention. Elle prend trois sortes de mesures : en premier lieu, elle s'arroge provisoirement tous les pouvoirs du roi : pouvoir législatif, en décidant que ses décrets auront force de loi et seront promulgués au nom de la nation ; pouvoir exécutif, en nommant un Conseil exécutif provisoire de six ministres et en envoyant douze commissaires aux armées et aux départements. En second lieu, elle règle le mode d'élection de la Convention : elle conserve le système du vote indirect établi par la Constitution, mais elle suit l'exemple de la section du Théâtre français et établit le suffrage universel dans les assemblées primaires. Enfin, elle crée un tribunal criminel d'exception.

III

L'établissement officiel de la République démocratique a été réservé à la nouvelle assemblée Convention.

1° Elle est élue par les assemblées des départements, qui, semble-t-il, n'ont pas beaucoup discuté et ont le plus souvent donné aux députés des pouvoirs illimités et pas d'instructions sur la forme du gouvernement. Mais le département de Paris donne l'exemple, il demande la République et envoie aux autres départements le compte rendu de ses séances. Le mandat qu'il donne à ses députés comporte l'établissement de la République, de la sanction populaire. Le peuple souverain doit prendre la place du roi. C'est l'application du principe de la souveraineté du peuple, comme nous l'avons vue dans les constitutions de New-England.

Quand la Convention se réunit, elle n'ose pas encore parler de République. Elle rend trois décrets : l'un pour satisfaire le parti démocratique, déclarant que la Constitution devra être acceptée par le peuple ; le second, pour rassurer les propriétaires ; un troisième, pour maintenir provisoirement la machine du gouvernement. C'est Collot d'Herbois qui demande, suivant l'engagement pris dans l'assemblée de Paris, l'abolition de la royauté. Ce n'est pas la Convention qui a proclamé la République ; elle a été obligée d'accepter ce nom à défaut d'un autre. Evidemment la grande masse de la population française n'y était pas préparée.

La Convention est tout entière devenue républicaine. Convoquée pour faire une constitution, elle se demande s'il ne faut pas préalablement consulter le peuple sur le principe même de la République. Danton conseille de rédiger d'abord la Constitution ; on s'adressera ensuite à l'opinion publique.

Tous les députés sont d'accord sur le principe de la souveraineté du peuple, sur la nécessité du suffrage universel et de la ratification par tous les citoyens. Mais le conflit se produit bientôt sur la question pratique de l'influence de Paris. Les Girondins veulent laisser à chaque département son autonomie, et conserver le régime adopté depuis 1789. Les Montagnards élus à Paris veulent donner au gouvernement central le pouvoir énorme qui est nécessaire pour mener la guerre plus énergiquement et augmenter l'action de l'opinion parisienne en France. Les Girondins sont accusés de fédéralisme; les Montagnards, de dictature. Danton cherche à maintenir l'accord, il fait voter le principe de la République une et indivisible.

2° Pendant le conflit entre ces deux groupes, la Convention organise tout un régime d'institutions pratiques pour parer aux difficultés présentes. Le Conseil exécutif, organisé par l'Assemblée précédente, ne suffit pas à gouverner : il n'a pas l'autorité matérielle et morale nécessaire à cette lourde tâche. La Convention développe le système d'institutions dont la Législative a commencé l'organisation : commissaires envoyés hors de Paris, comités d'action formés de députés. Elle crée ainsi le Comité de défense générale, composé de vingt-quatre membres, pour surveiller le Conseil exécutif (1^{er} janvier 1793). Puis elle le trouve trop nombreux, elle supprime quelques-uns de ses membres et le transforme en un Comité de salut public secret; les hommes qui font partie de ce comité se partagent les affaires, ils opèrent comme les membres d'un ministère. La Convention crée ensuite le comité de Sûreté générale pour la police politique. Ainsi est formé un corps de gouvernement central délégué par l'assemblée; il est formé de députés, au contraire des ministères précédents, et se trouve ainsi être analogue au ministère en Angleterre ou au *council* en Amérique.

Pour porter ses ordres aux pouvoirs locaux et aux chefs des armées, la Convention délègue des commissaires, des représentants en mission, pour une durée variable sur un territoire variable. Leurs pouvoirs sont indéfinis; ils ont le droit de destituer les autorités élues, de les remplacer provisoirement et de prendre des mesures de sûreté (26 janvier). Tout d'abord, la Convention envoie seulement quelques commissaires dans les départements les plus suspects; puis, quand le danger s'accroît, elle en envoie dans tout le pays.

Pour combattre les complots, la Convention crée à Paris un tribunal criminel extraordinaire avec un jury spécial (10 mars 1793). Le tribunal révolutionnaire, composé de neuf juges et d'un

jury nommé par la Convention elle-même, est chargé de punir les traîtres, les rebelles, les complices de l'étranger, les fournisseurs infidèles, les fabricateurs de faux assignats.

Ainsi, la Convention, à cause de la gravité de la situation présente, bouleverse provisoirement le pouvoir exécutif, au centre et dans les départements, et le pouvoir judiciaire. Pendant ce temps, la Commune de Paris crée un comité de correspondance pour se mettre en relations avec les autres municipalités.

3° Avant d'avoir discuté la Constitution, la Convention entre en conflit avec la Commune de Paris, dominée par les Montagnards. Le Comité de salut public cherche à éviter la rupture, à propos d'Hébert. La Commune fait un coup de force, enferme la Convention, la force à arrêter les Girondins.

La violence faite par les Montagnards de Paris aux Girondins a pour conséquence directe la rupture des pouvoirs locaux avec la Convention. Ce sont les autorités des départements et des districts qui dirigent les insurrections dites fédéralistes. Les autorités municipales sont plutôt favorables à la Convention, soit qu'elles aient des sentiments plus démocratiques, soit qu'elles se montrent plus naïvement dociles au pouvoir officiel. Le conflit éclate beaucoup plus violent qu'en Amérique, où les pouvoirs locaux ont une tradition d'autonomie et où le pouvoir fédéral est sans moyens d'action. Le résultat est inverse : le pouvoir central écrase les pouvoirs locaux.

4° Pendant cette guerre, la Convention fait le travail pour lequel elle a été convoquée, elle vote la Constitution. Pas une seule conception spéciale aux Montagnards n'est imposée à l'assemblée; la Constitution est vraiment le régime demandé par tous les partis. Le projet est rédigé par Condorcet et repris par Héroult de Séchelles. Peut-être même était-il destiné à réconcilier avec Paris les départements insurgés en donnant le pouvoir aux départements. En tous cas, c'est la Constitution la plus conforme aux principes de tous, la plus semblable aux constitutions américaines, la plus voisine du régime du XIX^e siècle. La discussion à laquelle donne lieu le projet est intéressante ; quelques amendements sont admis.

Les principes exposés dans le rapport sont les suivants : souveraineté du peuple, représentation proportionnelle, suffrage universel, vote direct, qui est en France une nouveauté empruntée au régime américain.

La Constitution commence, suivant l'usage adopté en Amérique, par une Déclaration des droits, un peu différente de celle de 1789, plus explicite sur le droit d'insurrection et les droits des individus.

Le principe de gouvernement est la nécessité d'assurer le bonheur commun. Cette Déclaration devient plus semblable aux déclarations de Virginie et de Massachusetts.

L'assemblée représente le peuple : elle est élue par circonscriptions, au suffrage universel direct, à raison d'un député par 40.000 électeurs. Elle est nombreuse, car on se défie des petites assemblées. L'assemblée prend deux sortes de mesures : des décrets applicables immédiatement, et des lois provisoirement. Le Conseil exécutif de 24 membres, renouvelable par moitié chaque année, est élu par le Corps législatif, mais sur une liste présentée par les départements à raison d'un candidat par assemblée de département. Voilà une des plus importantes concessions faites aux vœux de la province.

Le peuple réuni en assemblées primaires exerce son pouvoir sous deux formes : il élit chaque année les députés ; il ratifie les lois. Mais ici le mécanisme est organisé de façon à ne pas être mis souvent en mouvement. S'il n'y a pas une proportion d'un dixième des assemblées primaires réclamant contre une loi, celle-ci devient définitive au bout de quarante jours. Pratiquement, c'est un référendum négatif. La Constitution doit être soumise à l'approbation des citoyens, principe emprunté au New-England ; en fait, elle a été envoyée dans les assemblées primaires et votée ordinairement à haute voix.

Le régime institué par la Constitution de 1793 est donc un gouvernement républicain, démocratique, décentralisé.

IV

Ce gouvernement ne peut malheureusement fonctionner au milieu de la guerre générale : le 10 octobre 1793, la mise en vigueur de la Constitution est ajournée jusqu'à la paix. Pendant ce temps, la Convention, sous la pression des événements, est amenée à établir un régime provisoire ; comme elle se laisse diriger par la minorité des Montagnards, partisans de la force, ce régime est un régime de violence.

1° Ce n'est d'abord qu'un régime de fait, sans plan d'ensemble (juillet-décembre 1793). Le Comité de salut public est réélu le 10 juillet ; il devient le centre du gouvernement révolutionnaire, c'est comme une sorte de royauté collective, dont les divers membres se partagent le pouvoir. Pour se débarrasser des suspects, adversaires du régime, le Comité accepte le principe de la Terreur, mot officiel de la Commune. Il faut créer une armée révolutionnaire. Il modifie l'organisation du tribunal révolutionnaire, puis sa procédure : la loi des suspects est votée le 17 septembre. Il se

forme en province des comités de surveillance qui cherchent, arrêtent les suspects. Nous retrouvons ici le même régime qu'en Amérique pendant la guerre : la seule différence réside dans l'existence d'un tribunal régulier, et aussi dans la nature de la répression : en Amérique, on expulse ; en France, on guillotine.

La Constitution est ratifiée et devrait commencer à fonctionner. Les délégués sont venus apporter les votes ; ils sont au nombre de 800 et on les invite à la fête du 10 août. Mais le parti dominant, les Jacobins, leur explique la nécessité d'ajourner la mise en vigueur.

2° L'ajournement est demandé par la Convention ; un comité fait un rapport, et la Convention décrète officiellement l'ajournement (10 octobre).

On organise alors le gouvernement révolutionnaire : l'acte décisif est le décret de frimaire, présenté et voté presque sans discussion. Le principe adopté est que le gouvernement exceptionnel doit être organisé en sens inverse du gouvernement normal. Dans le gouvernement normal, le pouvoir doit être entre les mains du peuple ; dans le gouvernement exceptionnel, il sera concentré pour être plus fort. D'ailleurs, comme il est concentré dans une grande assemblée, avec discussion publique, il ne peut aboutir au despotisme.

La discussion porte surtout sur l'organisation des pouvoirs locaux. En principe, ils sont élus ; mais il faut les surveiller. On remplace les agents locaux, élus par des agents nationaux. Mais comment doivent-ils être désignés ? Seront-ils nommés par le Comité de salut public ? Seront-ils élus ou choisis par le gouvernement central ? Cette dernière idée, qui renforce le pouvoir du gouvernement, est adoptée. Pourtant on n'abolit pas encore l'ancien corps exécutif, le Conseil exécutif provisoire, et les ministres demeurent.

Le régime ainsi institué repose sur le principe de la réunion des pouvoirs. La Convention, déléguée du peuple, exerce tous les pouvoirs sur les corps locaux. Ce régime est plus différent des Constitutions américaines du nord, plus voisin du régime politique du XIX^e siècle. On veut surtout affaiblir les autorités des départements, leur enlever le pouvoir politique ; on leur laisse l'administration. Le pouvoir politique est donné aux districts sous la direction de deux comités ; les agents locaux sont remplacés par des agents nationaux. La Convention gouverne par les comités, les représentants, les agents ; elle supprime les petits corps spontanés locaux. En 1794, le Conseil exécutif est supprimé, il ne reste que les délégués de la Convention et leurs agents.

On a ainsi abouti, pour des raisons pratiques, à une République démocratique, à suffrage direct, représentative, centralisée.

E. C.

Le sentiment républicain dans le théâtre de Voltaire.

Conférence de M. CHARLES DEJOB

Maître de Conférences à l'Université de Paris.

Cornéille et Racine ont emprunté la plupart de leurs sujets à l'histoire de l'antiquité grecque et latine. Comment expliquer que leurs successeurs, et Voltaire en particulier, tout en cherchant des modèles dans les littératures étrangères ou dans l'histoire nationale, n'aient pas réussi cependant à s'affranchir de l'imitation des œuvres classiques ? Les causes en sont multiples.

Indiquons d'abord le goût du XVIII^e siècle pour l'histoire, dont l'étude avait eu, au XVII^e siècle, un brillant représentant dans l'auteur de l'*Histoire universelle*. On était séduit par le mystère de certaines époques primitives, comme celles du premier Romulus, le légendaire fondateur de Rome. On se passionnait pour les études historiques, bien qu'au XVIII^e siècle il y ait eu peu de grands commentateurs des textes antiques ; on n'en rencontre plus à partir de 1653, date de la mort de Saumèze, le dernier des grands philologues. On trouve cependant ces vastes et judicieuses compilations, comme celle de Rollin, des romans remplis de science historique, des ouvrages d'une grande profondeur d'esprit, comme les *Causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, de Montesquieu. Un goût très vif de l'archéologie se développe, même chez les gens du monde, à partir de 1713, date de la découverte d'Herculanum et de Pompéi.

Il est, en second lieu, une qualité morale que n'ont pas connue les hommes du XVIII^e siècle, mais qu'ils admiraient cependant et savaient dans l'histoire antique et dans les annales de Rome : c'est l'énergie. Nous avons perdu, nous aussi, le don de vouloir. Les sentiments que nous cultivons et dont nous nous vantons, sont honorables sans doute, mais bien plus faciles à acquérir : c'est l'indulgence à l'égard des faibles, c'est le pardon des injures, c'est l'abandon de tout ce qu'il y a de superflu dans la vie ; mais ce qu'il faudrait souhaiter avant tout à un peuple, c'est le courage de se défendre. Le XVIII^e siècle sentait tout le prix de cette qualité virile, qu'avaient possédée à un si haut degré

les hommes du xvii^e siècle, et dont ils sentaient si bien les avantages et les inconvénients, en la jugeant par les effets qu'elle avait eus chez les peuples de l'antiquité. Dans *Horace*, par exemple, Corneille a senti tout ce qu'avait de hautain et de violent la pratique exagérée de cette vertu, et il a placé auprès du vieil Horace le jeune Curiace pour tempérer par cette tendresse d'adolescent la fierté barbare du vieillard. Le xviii^e siècle avait le culte de la volonté qui sacrifie tout à une idée. Mais ce n'est que vers la fin du siècle, lorsque nous fûmes menacés dans notre suprématie en Europe, dans l'expansion de notre empire colonial et dans l'intégrité de notre territoire, que les Français retrouvèrent toute leur énergie et suivirent les exemples de ceux qu'ils avaient admirés. C'est une des raisons pour lesquelles les héros antiques ont alors tant de succès au théâtre.

En troisième lieu, le xviii^e siècle est favorable à la liberté dans les institutions politiques, et justement la république, se rattache aux traditions antiques ; non pas qu'on ait toujours été républicain au xviii^e siècle : la monarchie était considérée, à cette époque, comme la véritable forme du gouvernement français et la seule qui pût satisfaire les exigences de la théorie du droit divin ; mais Louis XIV commet de grandes fautes ; ses successeurs manquent d'énergie et de volonté, et alors on tourne les yeux vers une autre sorte de gouvernement, celui du peuple. Toutefois ces idées sont encore peu répandues jusqu'en 1786, et ce n'est que dans la seconde moitié du xviii^e siècle qu'elles commencent à s'imposer. Les rencontrons-nous dans l'œuvre de Voltaire ? Dans ses ouvrages historiques, Voltaire étudie surtout les temps modernes. Il commence l'histoire là où s'était arrêté Bossuet, c'est-à-dire au règne de Charlemagne. Dans l'étude qu'il fait des mœurs des peuples, estime-t-il l'énergie à sa juste valeur ? Il faut avouer qu'il lui préfère les qualités d'élégance et de culture, et c'est ce que nous montre l'étude du *Siècle de Louis XIV*. Il n'attend le progrès que d'un monarque éclairé, il a gagné les faveurs de certains rois ; mais, comme nul n'est prophète en son pays, Louis XV l'a tenu éloigné de la cour. Les autres ont feint de le prendre pour conseiller ; mais, le plus souvent, ils n'ont fait que se servir de lui, sans que pour cela il ait toujours été dupe. Il a eu des disciples parmi les têtes couronnées : Catherine de Russie, Frédéric II et Joseph II. Ces trois souverains affichent des idées voltairiennes et les mettent en pratique dans leurs réformes politiques et sociales. Voltaire espérait même qu'en continuant sa propagande il pourrait, un jour, devenir ministre. D'où vient donc sa prédilection pour les sujets romains ? C'est que, sans être

républicain, sans abjurer son admiration pour César et pour Auguste, il était animé d'un enthousiasme sincère pour la liberté des individus et des peuples. La période de l'histoire romaine à laquelle Voltaire emprunte ses sujets n'est point la même que celle où se portaient les sympathies de Corneille et de Racine. Au xvii^e siècle, sans la moindre intention d'appliquer les théories républicaines, on admirait le gouvernement libre et on aurait voulu vivre à l'époque où il florissait. Mais Corneille et Racine sont profondément monarchistes; ils tirent leurs sujets de la période royale et impériale de l'histoire romaine, et ils se sentiraient gênés d'avoir l'âme républicaine. Cependant les héros fameux du régime démocratique les attirent. Il leur arrive de les présenter au public; mais, comme ils atténuent de parti pris les arêtes trop vives de ces caractères, ceux-ci, ainsi transformés, ne sauraient plus inspirer aucune admiration ni aucune sympathie. Dans la *Mort de Pompée*, Corneille parle avec respect des vaincus de Pharsale; mais il leur oppose avec intention Cornélie, leur généreuse et admirable ennemie, et, à la fin de la pièce, c'est César qui, par le pardon magnanime qu'il accorde à tous, apparaît aux spectateurs comme le véritable héros de la pièce. Dans *Cinna*, Corneille nous montre tout ce qu'il y a de cruel et de perfide dans le caractère d'Auguste; mais Cinna n'est républicain que par complaisance, et n'a guère d'opinions politiques. C'est une femme qui le dirige, une femme décidée à venger son père. Les droits de la guerre ont mis Rome au pouvoir d'Auguste, et, puisqu'il gouverne, on bénit finalement les dieux d'avoir donné un chef à l'État chancelant. Voltaire, de son côté, a choisi un sujet républicain : le *Triumvirat*. Il nous transporte au moment où Octave, Antoine et Lépide signent le pacte qui leur permet d'exercer librement leur vengeance. Octave pardonne à Sextus Pompée, qui tombe entre ses mains : c'est qu'il est en train de devenir Auguste; mais Voltaire nous fait à peine entrevoir l'avenir glorieux de cet homme; tous les personnages sympathiques de la pièce maudissent Antoine et Octave. *Rome sauvée ou Catilina* a été composée pour rendre justice au plus sympathique républicain de Rome, à Cicéron, dont Voltaire nous dit qu'on parlait jusque-là avec une indifférence et une froideur qui ressemblaient à de la malveillance. Tout le monde admirait beaucoup le latin de Cicéron, en dépit de l'opinion dédaigneuse de Régnier, qui, dans son portrait du pédant, prétend que ce latin est le pain quotidien du pédant. Voltaire veut faire ressortir le rôle politique de celui qui a dit qu'il voulait mourir dans ce pays où il avait été si souvent acclamé et qui avait presque été jusqu'à tenter un coup d'État pour arracher sa patrie aux mains de Catilina. Cicéron, jadis, avait

été considéré avec malveillance par ses contemporains : Octave n'avait pas hésité à l'abandonner, parce que le grand orateur était d'un parti dont le triomphe n'était pas encore assuré. Voltaire a mis à défendre Cicéron toute la passion et toute la chaleur de son cœur. « On a reproché à Cicéron, dit-il dans la préface de *Rome sauvée*, trop de sensibilité, trop d'affliction dans ses malheurs. Il confie ses justes plaintes à sa femme et à son ami, et on impute à la cheteté sa franchise. Le blâme qui voudra d'avoir répandu dans le sein de l'amitié des douleurs qu'il cachait à ses persécuteurs. Je l'en aime davantage. Il n'y a guère que les âmes vertueuses de sensibles. Cicéron, qui aimait tant la gloire, n'a point ambitionné celle de vouloir paraître ce qu'il n'était pas. Il faut fermer son cœur à ses tyrans et l'ouvrir à ceux qu'on aime. »

Dans une autre pièce, plus ancienne, Voltaire commet un double anachronisme, pour peindre plus fidèlement l'héroïsme républicain. Dans *Brutus*, nous rencontrons des personnages qu'on dirait vieillies dans l'amour de la liberté. Or, ce n'est pas ce sentiment qui les animait et les faisait résister aux Tarquins; c'était la haine des crimes que ceux-ci avaient commis depuis qu'ils détenaient le pouvoir; mais l'amour de la république était encore à naître. Voltaire suppose que ce sentiment est déjà établi dans les cœurs, alors qu'il est à peine connu. De plus, pour représenter des âmes qu'anime l'amour de la liberté, il suppose purs de toute basse convoitise les cœurs de tous les conjurés. S'il avait lu le même sujet traité par Shakespeare, il y aurait vu que la plupart de ces conjurés n'étaient guidés que par des sentiments de jalousie ou de haine.

Il y a des faiblesses dans ces quatre tragédies, le *Triumvirat*, *Rome sauvée*, *la Mort de César* et *Brutus*, même dans la *Mort de César*, qui appartient à la bonne époque du talent de Voltaire; cette pièce est parfaitement monotone; tous les conjurés se ressemblent, il n'y a aucune variété dans leurs caractères. La donnée en est fautive: Voltaire suppose que Brutus est le fils de César, un fils né d'un mariage avec Servilie. Or, c'est là une erreur. Le bruit en avait couru dans l'antiquité; mais la fausseté de cette légende a été démontrée, car Brutus n'était que de quinze ans plus jeune que César. Ce sont tous des personnages connus, et l'artifice du poète est trop visible, quand, pour rendre plus pathétiques les hésitations de Brutus, il lui fait dire: « Tuerai-je un homme de cette valeur, et celui même qui m'a mis au monde? » Ou peut, en général, accroître l'intérêt d'une pièce, en y introduisant des intérêts de famille; mais il ne faut pas que le sujet soit aussi connu que celui-ci. Rome va changer la forme de son gou-

nement, et, pour cela, il faut que César meure. Il va mourir. Qu'est-ce qu'un meurtre, qu'est-ce qu'un parricide même, lorsque les destinées de la patrie sont en jeu ? Un autre inconvénient, c'est que l'auteur altère la physionomie de César, qui tantôt s'afflige, tantôt s'irrite de ne pouvoir gagner le cœur de son fils. Lorsqu'il lui a révélé sa parenté, Brutus persiste à vouloir la mort de son rival. De plus, nous savons que César n'a jamais eu les sentiments affectueux, et Voltaire a-t-il raison de nous le lépeindre sous les traits d'un homme magnanime, pour la seule raison qu'il n'a pas fait égorger tous ses ennemis politiques ? S'il n'a pas commis ce crime, et il faut l'en louer, c'est qu'il estimait que la clémence lui réussirait mieux. A-t-il jamais eu quelque indulgence pour l'humanité ? Peut-être ; mais il n'a jamais manifesté d'affection à l'égard des individus. On peut être clément par grandeur d'âme et ne pas se sentir attiré vers un autre homme. Cependant César a été aimé. Dans la correspondance de Cicéron, un inconnu écrit, au lendemain des Ides de mars : « Je l'ai aimé vivant, je ne le renierai pas mort. »

Dans *Rome sauvée*, il y a aussi bien des passages invraisemblables, en ce qui concerne les rapports de Catilina avec les conjurés, ainsi que dans la manière dont Cicéron répond à Catilina qui le presse d'entrer dans la conjuration : « Je connais tes projets, mais je ne puis les seconder ; la seule chose que je puisse faire, c'est de te défendre si l'on t'attaque dans le sénat, mais je n'aiderai pas à ton triomphe. » Invraisemblance encore, lorsque César dit à Catilina : « Tu n'as pas le droit d'asservir Rome, car tu n'as encore rien fait pour t'illustrer. » Le rôle qui, dans cette pièce, a toute la sympathie de l'auteur, c'est le rôle de César. Voltaire s'y est, pour ainsi dire, incarné, et c'est lui qu'on entend parler par la bouche de son personnage :

Romains, j'aime la gloire et ne veux point m'en taire :
Des travaux des humains c'est le digne salaire.
Sénat, en vous servant, il la faut acheter :
Qui n'ose la vouloir n'ose la mériter.

Le reste de la pièce est assez faible.

Le *Triumvirat* vaut moins encore. Voltaire a essayé d'en relever l'intérêt par l'introduction de détails romanesques : éclair, tonnerre, panoramas de rochers et de précipices, poursuite d'une femme à travers cette nature sauvage. On y trouve cependant quelques beaux vers :

Voilà donc les ressorts du destin de l'empire,
Ces grands secrets d'État que l'ignorance admire ?
Ils étonnent de loin les vulgaires esprits,
Ils inspirent de près l'horreur et le mépris.

La tragédie de *Brutus* est extrêmement remarquable. On y trouve çà et là quelques défauts, certaines habitudes d'esprit dont Voltaire ne veut point se départir. Mais cela n'empêche point que cette tragédie soit une des plus belles qu'il ait jamais écrites. Des républicains de l'an 710 s'y qualifient de seigneurs. Nous y voyons en outre un confident, et ce confident est tutoyé par Titus. Le fond de la pièce est habilement imaginé, l'action est vigoureusement menée. Ce qui détermine Titus à entrer dans un complot contre sa patrie, c'est qu'il s'est épris de Tullie, fille de Tarquin. Les fils de Brutus sont assez peu connus pour qu'on puisse ajouter à l'histoire de leur vie des détails imaginaires. Titus fait preuve d'une sensibilité délicate, et il n'y a pas là un anachronisme, car il serait injuste de soutenir que seule la passion brutale, qui se satisfait par la violence, fût connue de cette époque. Nous savons même que la guerre de Troie, à ce que raconte la fable, éclata non seulement parce que Paris avait séduit Hélène, mais parce qu'il l'avait enlevée : c'est donc une protestation contre la violence du jeune Troyen. A toute époque, il y a des gens qui méprisent la violence. Pourquoi ne pas croire que Titus ait été du nombre ? La galanterie seule serait un anachronisme, et il n'y a dans la pièce rien de fade. Du reste, on trouve beaucoup de suite et de vigueur dans la peinture des caractères : les physionomies sont bien conçues et nettement dessinées.

Séduit par la beauté de Tullie, Titus entre dans la conjuration, mais il n'en oppose pas moins une opiniâtre et vigoureuse résistance à la passion qui l'asservit. Au cours des quatre premiers actes, il se présente une foule de circonstances qui devraient apparemment ébranler les résolutions de Titus ; il est, par exemple, très irrité contre le Sénat, qui a pris une décision qui lui déplaît ; car ce vaillant soldat, ce citoyen dévoué, a réclamé le consulat, et le Sénat le lui a refusé, sous prétexte qu'il était trop jeune pour une pareille charge. Auprès de Titus, deux personnages cherchent à exploiter son mécontentement, tout en ayant l'air d'encourager sa passion : son confident Messala et l'ambassadeur de Tarquin. Tullie, en effet, qu'il aime d'une violente passion, mais qui ne lui a opposé jusqu'alors que froideur et dédain, est la fille de Tarquin, qui la rappelle auprès de lui pour lui faire épouser le roi de Ligurie. L'ambassadeur a mis entre les mains de Tullie les lettres de son père, où il lui dit que, si elle aime Titus, il est prêt à le lui donner pour époux, à la condition que le jeune Romain lui ouvre les portes de la ville. Forte du consentement qui lui est accordé, Tullie déclare à Titus qu'elle l'aime et qu'il n'a qu'un mot à dire pour que leurs destinées soient unies. Elle le supplie de partir

avec elle pour être heureux, plutôt que de demeurer dans Rome malheureux sans elle. « Mais c'est la mort de mon père que tu me demandes là ! dit Titus. — Non, répond Tullie, car je serais entre ses mains l'otage qui servirait de garant à la vie de ton père. » — Cependant, Titus hésite. Mais, bientôt, il apprend que Tiberinus, son frère, recherche aussi la main de Tullie ; il se défend encore contre lui-même, et, jusqu'à la fin du IV^e acte, il ne répond guère que par des paroles évasives aux propositions de la jeune fille. Lorsqu'enfin la passion a vaincu, lorsqu'il est entré dans le complot, et que ce complot est découvert, il lui suffirait d'un mot pour qu'on n'osât pas le condamner, car il n'y a contre lui aucune preuve décisive. Mais il est trop noble et trop fier pour se défendre, et il préfère mourir. Son attachement à ses devoirs nous est montré par les quatre premiers actes : aussi, lorsque, dans l'intervalle du quatrième au cinquième, on sait qu'il se rendra à une porte de la ville qu'il doit défendre ou livrer, les spectateurs se demandent s'il ne va pas se ressaisir, oublier ses premiers engagements et faire son devoir. Voltaire se plait à imaginer des personnages chez qui tous les actes s'expliquent par des paroles et toutes les paroles par des actes. Il ne faut pas oublier que nous sommes au lendemain de l'attentat commis sur Lucrece, que Rome tout entière s'est révoltée contre les Tarquins, que Titus est le fils de Brutus, et que l'affection qu'il porte à son vieux père et ses qualités de soldat qui a combattu pour la patrie doivent l'empêcher de commettre une trahison. Voilà comment on s'explique qu'il hésite si longtemps entre son devoir et le crime.

Les faits que nous venons de rapporter sont bien connus, et les traits de la physionomie de Brutus sont familiers à tous ceux qui ont étudié cette partie de l'histoire de Rome. C'est un chef d'Etat vigilant et actif, qui connaît les dessous de la politique et sait la manière de gouverner les hommes. C'est un caractère énergique, aussi sévère pour lui-même que pour les autres. C'est aussi une âme tendre et sentimentale. Dans le courant de la pièce, nous voyons qu'il veut qu'on reçoive l'ambassadeur de Tarquin : aux objections qu'on lui présente, il oppose des raisons judicieuses. D'abord, il faut prendre acte de l'hommage accordé à la république naissante, que non seulement Tarquin ne dédaigne pas de reconnaître, mais qu'il traite même d'égal à égal, puisqu'il lui envoie un ambassadeur. Il faut, en second lieu, que l'ambassadeur de Tarquin puisse rapporter à son maître quels sentiments animent les défenseurs de la république. Lorsqu'il apprend qu'un complot se trame, il donne à Arons l'ordre de partir, et voici les adieux

qu'il adresse à Tullie, adieux où se mêlent la tendresse et l'énergie :

Dans les premiers éclats des tendresses publiques,
Rome n'a pu vous rendre à vos dieux domestiques ;
Tarquin même, en ce temps, prompt à vous oublier
Et du soin de vous perdre occupé tout entier,
Dans vos calamités confondant sa famille,
N'a pas même aux Romains redemandé sa fille.
Souffrez que je rappelle un triste souvenir :
Je vous privais d'un père et dûs vous en servir.
Allez, et que du trône où le ciel vous appelle
L'inflexible équité soit la garde éternelle.
Pour qu'on vous obéisse, obéissez aux lois.
Tremblez en contemplant tout le devoir des rois ;
Et, si de vos flatteurs la funeste malice
Jamais dans votre cœur ébranlait la justice,
Prête alors d'abuser du pouvoir souverain,
Souvenez-vous de Rome et songez à Tarquin.

Par ce qui précède, on voit bien que Brutus n'est pas un fanatique, et on n'éprouve aucune antipathie pour cette enfant qu'il a en partie élevée. Mais il a l'œil sur Messala : il ne se doute pas que celui-ci complotte, mais il devine bien que Messala entretient les ressentiments de son fils contre le sénat, et cependant il ne pousse pas l'imprudence et l'audace jusqu'à le faire arrêter sur un simple soupçon :

Arrêter un Romain sur de simples soupçons,
C'est agir en tyrans, nous qui les punissons.

Lorsque Brutus est sur le point de juger son fils, Voltaire a supprimé une scène qui se serait nécessairement présentée dans toute autre pièce du théâtre classique : la scène des hésitations. Voltaire a compris qu'un homme du caractère de Brutus ne pouvait pas hésiter, quelles que fussent les circonstances. Il n'a laissé subsister que la scène de l'interrogatoire ; elle est touchante, car le père conserve le secret espoir que son fils pourra répondre aux accusations que, comme juge, il est obligé de porter contre lui. Toutefois Titus demande qu'on le frappe sévèrement, pour que sa mort serve d'exemple à tous ceux qui seraient tentés de l'imiter. A ces sévères paroles Brutus répond :

Proculus ! A la mort que l'on mène mon fils.
Lève-toi, triste objet d'horreur et de tendresse ;
Lève-toi, cher appui qu'espérait ma vieillesse ;
Viens embrasser ton père ; il t'a dû condamner ;
Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner.
Mes pleurs en te parlant inondent ton visage ;
Va, porte à ton supplice un plus mâle courage ;
Va, ne t'attendris point ; sois plus Romain que moi,
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Voici une belle réponse que Brutus fait à Proculus, qui essaye d'adoucir la douleur du vieillard :

Vous connaissez Brutus et l'osez consoler !
 Songez qu'on nous prépare une attaque nouvelle :
 Rome seule a mes soins ; mon cœur ne connaît qu'elle.
 Allons, que les Romains, dans ces moments affreux,
 Me tiennent lieu du fils que j'ai perdu pour eux ;
 Que je finisse au moins ma déplorable vie
 Comme il eût dû mourir, en vengeant la patrie.

Lorsqu'on apprend au bon vieillard que son fils n'est plus, il prononce ce vers admirable :

Rome est libre. Il suffit. Rendons grâces aux dieux.

Au cours de la pièce, nous trouvons, en maints passages, une éloquence virile et fière : par exemple, les paroles de Brutus :

Je vois cette ambassade, au nom des souverains,
 Comme un premier hommage aux citoyens romains.
 Accoutumons des rois la fierté despotique
 A traiter en égal avec la république ;
 Attendant que, du ciel remplissant les décrets,
 Quelque jour avec elle ils traitent en sujets.
 Arons, viens voir ici Rome encor chancelante,
 Découvrir les ressorts de sa grandeur naissante,
 Epier son génie, observer son pouvoir ;
 Romains, c'est pour cela qu'il le faut recevoir.
 L'ennemi du sénat connaîtra qui nous sommes,
 Et l'esclave d'un roi va voir enfin des hommes.
 Que dans Rome à loisir il porte ses regards :
 Il la verra dans vous ; vous êtes ses remparts.
 Qu'il révère en ces lieux le dieu qui vous ressemble ;
 Qu'il paraisse au sénat, qu'il écoute et qu'il tremble.

C'est le langage courageux d'un homme qui a confiance en lui-même, dans ses amis et dans les destinées de sa patrie.

Voici, d'autre part, comment Titus explique à Messala pourquoi il ne veut point parler de l'affront qu'il a reçu du sénat :

Que veux-tu, Messala ? J'ai, malgré mon courroux,
 Prodigé tout mon sang pour ce sénat jaloux :
 Tu le sais, ton courage eut part à ma victoire,
 Je sentais du plaisir à parler de ma gloire ;
 Mon cœur, enorgueilli du succès de mon bras,
 Trouvait de la grandeur à venger des ingrats ;
 On confie aisément des malheurs qu'on surmonte ;
 Mais qu'il est accablant de parler de sa honte !

Voici un autre passage, dans lequel il répond aux flatteries de l'ambassadeur Arons :

Outragé du sénat, j'ai droit de le haïr ;
 Je le hais. Mais mon bras est prêt à le servir.

Quand la cause commune au combat nous appelle,
 Rome au cœur de ses fils éteint toute querelle ;
 Vainqueurs de nos débats, nous marchons réunis,
 Et nous ne connaissons que vous pour ennemis.
 Voilà ce que je suis et ce que je veux être,
 Soit grandeur, soit vertu, soit préjugé peut-être,
 Né parmi les Romains, je périrais pour eux :
 J'aime encor mieux, seigneur, ce sénat rigoureux,
 Tout injuste pour moi, tout jaloux qu'il peut être,
 Que l'éclat d'une cour et le sceptre d'un maître.
 Je suis fils de Brutus, et je porte en mon cœur
 La liberté gravée et les rois en horreur.

Pourquoi a-t-on coutume de dire que deux mots, raillerie et scepticisme, suffiraient à caractériser le génie de Voltaire ? Ce sont bien là, à vrai dire, deux traits de son esprit, mais ce ne sont pas les traits essentiels. C'est, avant tout, un esprit mobile, généreux, qui s'enthousiasme pour les nobles causes. Non seulement la tolérance religieuse et la justice, mais tous les sentiments qui grandissent une âme trouvent en lui un écho. Son *Brutus* est de 1730, et c'est dans vingt ans seulement que J.-J. Rousseau et les auteurs de l'*Encyclopédie* feront parler d'eux. A ce moment, le gouvernement est entre les mains du cardinal Fleury, et Voltaire est devenu un des apôtres de la liberté, passion qu'il doit au commerce des écrivains anglais. La *Mort de César* a été préparée en Angleterre, et c'est là qu'il a été initié aux grandes théories du libéralisme moderne. Il est vrai qu'on n'apprend à l'étranger que ce qu'on s'est préparé à y étudier. Saint-Evremond arrive à Londres en 1661, et il y meurt en 1703, disgracié pour des raisons politiques. C'était un esprit réfléchi, sérieux, qui cependant, durant quarante-deux ans, a trouvé à peine le temps de s'occuper de la littérature anglaise et n'a jamais étudié de près les formes politiques du pays. Sous la Restauration, l'Angleterre jouissait d'une assez grande liberté ; Charles II n'y exerçait pas un pouvoir absolu. Quand Voltaire arrive à Londres, un homme sans scrupules, Walpole, est tout-puissant, et ses adversaires ne valent pas mieux que lui. C'est là que Voltaire a connu les avantages et les dangers de la liberté politique. Il s'est assimilé les exemples qu'il avait sous les yeux, et ce n'est plus sous la forme anglaise, mais sous une forme nationale, qu'il nous les a exposés. Il aurait bien pu trouver dans le *Paradis perdu* de Milton la haine des rois, mais le caractère religieux de cette œuvre ne pouvait pas lui plaire.

Il ne faut donc pas mépriser le talent tragique de Voltaire ; il a fait quelques pièces qui sont mauvaises, mais Corneille n'en a-t-il pas fait aussi ? Aucune de ses tragédies ne vaut les tragédies du xvii^e siècle, c'est vrai. Il faut reconnaître aussi que beaucoup

de ses pièces ont vieilli ; mais n'est-ce pas là le sort de la plupart des œuvres littéraires ? Nul n'oserait contester que Virgile soit le grand poète romain ; n'y a-t-il pas cependant quelques parties de l'*Enéide* qui ont vieilli ? Plus près de nous, Victor Hugo n'est-il pas notre plus grand poète lyrique, et cependant que de vers de son œuvre nous laissent indifférents ! C'est donc une loi générale ; mais elle atteint en particulier les œuvres tragiques. Un dramaturge est toujours obligé d'adapter son ouvrage aux exigences du goût de son siècle. Lorsqu'on écrit un roman ou une œuvre poétique, on peut espérer que le lecteur ne se laissera pas décourager par une page médiocre, mais cherchera, en lisant tout l'ouvrage, à se faire une idée exacte de sa valeur. Au théâtre au contraire, il ne faut pas compter sur la bienveillance du public : l'intérêt doit se soutenir d'un bout à l'autre de la représentation. Le genre dramatique expose donc davantage les œuvres à vieillir ; et les outrages du temps se font sentir tout aussi bien chez Corneille et chez Racine que chez Voltaire. Si certaines de ses pièces, comme *Zaire* et *Mérope*, sont encore appréciées, ce n'est pas un titre à dédaigner que celui de troisième auteur dramatique de la France.

A. D.

Programmes

ANNÉE 1900.

Agrégations et Certificats d'aptitude.

I. AGRÉGATION DE PHILOSOPHIE.

1° Epreuves écrites

Périodes d'histoire de la philosophie dans lesquelles sera pris le sujet de la composition historique :

1° Philosophie ancienne. — Aristote, Epicure et les Stoïciens.

2° Philosophie moderne. — Locke, Berkeley, Hume.

2° Epreuves orales.

Auteurs grecs.

Aristote : *Ἠερὶ ψυχῆς*, livre III. — *Politique*, livre I.

Alexandre d'Aphrodisias : *Ἠερὶ εἰμαρμένης* (dans les *Scripta minora*, éd. Ivo Bruns, Berlin, Reimer, 1892).

Auteurs latins.

Cicéron : *De Fato*.

Spinoza : *De Intellectus Emendatione*.

Auteurs modernes.

Descartes : *Lettres à la princesse Elisabeth* (éd. Cousin : t. X, p. 123-133, 143-153, 186-188, 209-219, 366-407; t. X, p. 40-44, 55-59, 67-70, 120-123, 135-136, 164-167, 297-307, 327-328, 333-334, 373-375; éd. Garnier; t. III, p. 177-253.)

Leibnitz : *Discours de Métaphysique*.

Stuart Mill : *La Philosophie de Hamilton*.

II. AGRÉGATION DES LETTRES.

Auteurs grecs.

Explications préparées.

Euripide : *Hécube*.

Aristophane : *Les Acharniens*.

Platon : *République*, liv. X.

Auteurs latins.

Explications préparées.

Lucrèce : *De Natura Rerum*, liv. I^{er}.

Virgile : *Enéide*, liv. IV.

Cicéron : *Pro Marcello*; *Lettres choisies*, le livre IV du recueil de Hoffmann, collection Weidmann.

Tacite : *Vie d'Agricola*.

Auteurs français.

Chrestomathie du Moyen âge de G. Paris et Langlois, p. 37 et suiv. : *Raoul de Cambrai*.

Du Bellay : *l'Olive*, avec *l'Épître au lecteur*; *les Antiquités de Rome*.

Corneille : *Polyeucte*.

Racine : *Athalie*.

Molière : *Don Juan*.

Alfred de Vigny : *Livre mystique (Moïse)*; — *Livre moderne (Le Cor)*; *Les Destinées (Les Destinées, L'Esprit pur)*.

Bossuet : *Discours sur l'Histoire universelle*, 3^e partie.

La Bruyère : *Chapitres Du mérite personnel et Des biens de fortune*.

Voltaire : *Dictionnaire philosophique*, articles *Fable*, *Genre de style*, *Gens de lettres*, *Gloire*, *Goût*, *Gouvernement* (Edition des *Œuvres complètes*, t. XVIII, Hachette).

Diderot : *Les Salons* (Greuze, de la page 330 à la page 363, dans le tome II de l'édition des *Œuvres choisies*, publiée chez Garnier).

P.-L. Courier : *Lettres*, édition Didot, depuis la lettre à M. Chlewaski (p. 428) jusqu'à la lettre à M^{me} Pigalle (p. 473).

III. AGRÉGATION DE GRAMMAIRE.

Auteurs grecs.

Homère : *Odyssée*, chant XXI.

Aristophane : *Les Acharniens*.

Thucydide : livre VII, du chapitre XLII à la fin.

Platon : *La République*, liv. X.

Auteurs latins.

Lucrèce : *De Natura Rerum*, chant I.

Virgile : *Enéide*, chant IV.

Cicéron : *De Senectute*.

Tacite : *Annales*, liv. I^{er}.

Chrestomathie du Moyen âge de G. Paris et Langlois : *Raoul de Cambrai*, p. 36-62. — *Rotrouenge de Richard Cœur de Lion*, *Chanson du châtelain de Coucy*, *Pastourelle*, p. 283-294.

Auteurs français.

Régnier : *Satires*, X : *Ce mouvement de temps peu cogneu des humains...* XIII : *Macette* ; XV : *Oui, j'escry rarement*.

Corneille : *Polyeucte*.

Regnard : *Le Légataire universel*.

De Vigny : Livre mystique : *Moïse* ; Livre moderne : *Le Cor* ; Les Destinées : *Les Destinées et l'Esprit pur*.

Montaigne : *Essais* : liv. II, 40, Des livres ; II, 32, Défense de Sénèque et de Plutarque ; II, 35, De trois bonnes femmes ; II, 36, Des plus excellents hommes.

Molière : *Don Juan*.

La Bruyère : *Caractères* : Du mérite personnel ; Des biens de fortune.

J.-J. Rousseau : *Réveries du promeneur solitaire*, III, V, VI, VII, VIII (édit. Hachette, t. IX).

V. Hugo : *Notre-Dame de Paris*, liv. III et IV.

IV. AGRÉGATION D'HISTOIRE ET DE GÉOGRAPHIE.

Histoire.

Histoire de la Grèce, depuis la fin des guerres médiques jusqu'à la mort d'Alexandre.

La civilisation athénienne aux v^e et iv^e siècles : religion, vie privée, industrie, commerce, lettres et arts.

Histoire extérieure de Rome, depuis le commencement de la première guerre punique jusqu'à la fin de la conquête des Gaules.

Histoire de l'Empire romain : 1° de la mort d'Auguste à celle d'Antonin ; 2° de l'avènement de Dioclétien à la mort de Théodose
 Les Carolingiens : histoire, institutions, civilisation.

Les Croisades et l'Orient latin jusqu'à la fin de la septième croisade.

Histoire intérieure de la France, de l'avènement de Philippe Auguste à la mort de Charles V.

Histoire intérieure de l'Angleterre, de l'avènement de Henri I à la mort d'Edouard III.

L'art roman et l'art gothique en France.

Histoire de la France depuis l'expédition de Charles VIII en Italie jusqu'au traité de Cateau-Cambrésis : le gouvernement, la politique extérieure, les lettres et les arts.

Histoire politique (intérieure et extérieure) de l'Espagne, depuis le mariage de Ferdinand et d'Isabelle jusqu'à la mort de Philippe II.

L'Europe en 1661 : les principaux Etats ; leur constitution ; les relations internationales.

Relations de la France et de l'Angleterre depuis l'avènement de Guillaume III jusqu'au traité de Versailles (1763).

Etat politique et social de la France en 1789 et histoire des institutions politiques en France de 1789 à 1848.

Histoire des institutions politiques en Angleterre, de 1815 à 1885.

La politique internationale et les guerres en Europe de l'avènement de Napoléon III au congrès de Berlin.

Géographie.

Les mers et les courants marins.

Les formes du relief terrestre et les différents types de montagnes.

Les climats et les zones de végétation.

L'hydrographie des eaux douces.

Les grandes voies de communication.

Etats, nations, répartition et modes de groupement des populations.

NOTA. — L'application des questions générales comprises dans le programme de géographie sera faite particulièrement à l'Europe, et c'est sur cette partie du monde que portera le sujet de la composition.

V. AGRÉGATION D'ALLEMAND.

Auteurs allemands.

Gottfrid von Strassburg : *Tristan* (Collection Kürschner, 2 vol.) : XVI. *Der Minnetrank*. — XVII. *Das Geständniss*. — XXVII. *Die Minnegrotte*.

- Lessing : *Hamburgische Dramaturgie* : Stuck 73 à 79 inclus.
 Gœthe : *Faust* : Prolog im Himmel. — *Faust* : Sturdirzimmer, depuis *Es klopf!* herein! jusqu'à *Er müsste doch zu Grunde gehn.*
 — *Werther*. — *Briefe von Gœthe's Mutter* (éd. Reclam).
 Schiller : *Braut von Messina*.
 Voss : *Idyllen* : die Weihe; der 70^{ste} Geburtstag.
 Lenau (Ed. Max Koch, collection Kürschner, 1^{er} vol.) : *Gedichte*, III^e livre, p. 367 à 444.
 H. Heine : *Deutschland ein Wintermärchen*.
 Herwegh : *Gedichte eines Lebendigen*.
 Grimm : *Haus und Kindermärchen* : *Aschenpüttel*; — *Rothkäppchen*; — *Dornröschen*. (Se trouvent dans *Meyer's Volksbücher*).
 Anzengruber : *Der ledige Hof*.
 Gerhart Hauptmann : *Einsame Menschen*.

Ouvrages à consulter.

- H. Paul : *Mittelhochdeutsche Grammatik*.
 Lexer : *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*.
 Minor : *Neuhochdeutsche Metrik* : der Hexameter : die freien Verse; der Reim.

Auteurs français.

- Perrault : *Contes en prose*.
 Molière : *Le Malade imaginaire*.
 Benjamin Constant : *Adolphe*.
 Michelet : *Extraits historiques* (éd. Colin).
 V. Cherbuliez : *Profils étrangers*.

Auteur anglais.

- E. Gosse : *Short History of modern English Literature* : ch. III, *The Age of Elisabeth*, p. 73-128; ch. IX, *The Age of Byron*, p. 303-333; ch. XI, *The Age of Tennyson*, p. 360-385.

VI. AGRÉGATION D'ANGLAIS.

Auteurs anglais.

- Chaucer : *The Prologue of the Legend of Good Women* (Edition Skeat. The Student's Chaucer.)
 John Lily : *Campaspe* (dans *Specimens of the Pre-Sakespearean drama*, edited by J. M. Manly, 2^e volume. The Athencœum Press, 1897, Boston).
 Shakespeare : *Winter's Tale*.
 Milton : *Comus*.

Pepys's *Diary* : Edited by Lord Braybrooke (The Chandos Classics).

Pope : *Essay on Man*.

Smollett : *Roderick Random*.

Wordsworth : *The Prelude*, books IX, X, XI.

Charles Lamb : *Last Essays of Elia*.

Charlotte Bronte : *Shirley*.

Robert Browning : *Pipa passes*.

R. Kipling : *Many Inventions* (Heinemann).

Auteurs français.

Du Bellay : *L'Olive* (avec la préface). — *Antiquités de Rome* (Édition Becq de Fouquières).

Molière : *Don Juan*.

Racine : *Athalie*, Actes III, IV, V.

Diderot : *Salons* (Edition Garnier).

De Vigny : *Les Destinées* ; *Moïse*.

Lamartine : *Le Tailleur de pierre de Saint-Point*. — *Geneviève, histoire d'une servante*.

Auteur allemand.

Henri Heine : *Les Héroïnes de Shakspeare* : *Introduction* ; *la Reine Marguerite* ; *Juliette* ; *la Reine Catherine* ; *Porcia*.

VII. AGRÉGATION D'ESPAGNOL.

Auteurs espagnols.

Archiprêtre de Hita : St. 171-185 et 464-484. [*Gorra, Ling. e Letter. Spagn. delle origini*, pp. 333 et 335].

La Celestina, Acto IV^o.

Romancero : *Romances de Los Infantes de Lara*. (Romancero général de A. Duran, tome X de la collection de Rivadeneyra, n^o 695-694).

Garcilaso : *Eglogas 1^a y 2^a*.

Mendoza : *Guerra de Granada*, lib. IV^o.

Cervantes : *Quijote*, I, parte, cap. 15, 16 y 17.

Lope de Vega : *Peribanez y Comendador de Ocana*.

Quevedo : *La Fortuna con seso*.

Duc de Rivas : *D. Alvaro*.

Jovellano : *Informe sobre la Ley Agraria*, depuis : *Segunda clase, Estorbos morales*, jusqu'à la fin.

Auteurs français.

Montaigne : *Essais*, liv. II, chap. 32 : *Défense de Sénèque et de Plutarque*.

Molière : *L'Avare*.

La Bruyère : *Caractères*, chap. II : *Le Mérite personnel*.

Victor Hugo : *Ruy Blas*.

Théophile Gautier : *Voyage en Espagne*, chap. 8, 9 et 10.

Auteur italien.

Gasparo Gozzi : *L'Osservatore* (1^{re} et 2^e parties).

VIII. AGRÉGATION D'ITALIEN

Auteurs italiens.

Dante : *Divine Comédie* : *Enfer*, chant XXII ; *Purgatoire*, chant VI ; *Paradis*, chant XI.

Pétrarque : Les deux premières *canzoni* et les cinq premiers sonnets *in morte di madona Laura*.

Boccace : *Novelle scelte dal Decamerone* (Édit. Fornaciari, Florence, Barbéra) : Nouvelles d'Andreuccio de Pérouse (n° 4), de Federigo degli Alberighi (n° 10), de Calendrino en quête de l'héliotrope (n° 14).

Machiavel : *Le Prince*.

Bald Castiglione : *Il Cortegiano* (Édit. Cian, Florence, Sansoni) : livre II, du paragraphe 36 au paragraphe 83 exclusivement.

Arioste : *Orlando furioso*, chant XXVI.

Goldoni : *Il cavaliere e la dama*.

Parini : *Il Mattino* (1^{re} partie du *Giorno*), du vers 598 à la fin, dans l'édition Mazzoni (Florence, Barbéra).

Alfieri : *Agamemnone*.

Manzoni : Poésies (édit. d'Ancona, Florence, Barbéra) : *Il cinque maggio* ; fragments d'*Adelchi*.

Leopardi : *Poesie scelte* (édit. Pigorini Beri, Florence, Le Monnier), de la page 111 à la page 213.

Auteur espagnol.

Mesonero Romanos : *Escenas matritenses*.

Auteurs français.

Molière : *L'Avare*.

La Bruyère : *Caractères*, chap. II : *Le Mérite personnel*.

Montesquieu : *Esprit des Lois*, livres 3, 5, 8 et 12.

M^{me} de Staël : *Corinne*, livres 4, 5, 6.

Victor Hugo : *Lucrèce Borgia*.

(A suivre).

Sujets de Devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

Licence ès lettres.

THÈMES GRECS.

Novembre 1899.

FÉNELON, *Télémaque*, liv. XII, depuis : *Les plus longs et les meilleurs règnes...*, jusqu'à : *Télémaque répondit avec vivacité...*

Décembre.

BOSSUET, *Discours sur l'Histoire universelle*, 8^e époque, depuis : *Durant tous ces temps, la philosophie florissait dans la Grèce....* jusqu'à : *On peut compter parmi les plus grands philosophes...*

Janvier 1900.

DESCARTES, *Discours de la Méthode*, 2^e partie, depuis : *Les longues chaînes de raisons...*, jusqu'à : *Et considérant qu'entre tous ceux...*

Février.

CORNEILLE, *Examen du Cid*, depuis : *Ce poème a tant d'avantage...*, jusqu'à : *Une maîtresse que son devoir...*

Mars.

FÉNELON, *Éducation des filles*, ch. v, depuis : *Il faut considérer que les enfants...*, jusqu'à : *Les gens sans lecture ont peine à le croire...*

Avril.

VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, ch. xxx, depuis : *Il s'élèvera toujours des plaintes sur le sort des cultivateurs...*, jusqu'à : *On entend à des jours réglés...*

Mai.

MOLIÈRE, *Préface des « Précieuses ridicules »*, depuis : *Mon Dieu, l'étrange embarras qu'un livre à mettre au jour!...* jusqu'à : *Mais on ne met au jour...*

Juin.

RACINE, *Première Préface de « Britannicus »*, depuis : *De tous les ouvrages que j'ai donnés...* jusqu'à : *D'autres ont dit...*

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Canfield

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.

1-3	RACINE. — SA MORT. — COMPARAISON DE RACINE ET DE CORNEILLE.....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
3-1	LA MÉTHODE DE KANT.....	Gabriel Séailles, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
20-2	LA RÉVOLUTION FRANÇAISE. — LE DIRECTOIRE.....	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
21-4	LES ROMAINS ET LA COMÉDIE.....	Gustave Michaut, <i>Professeur à l'Université de Fribourg.</i>
22	LE THÉÂTRE DE CORNEILLE. — « HORACE ». — (Conférence à l'Odéon).....	Hugues Leroux.
23	PLAN DE LEÇON.....	Agrégation des lettres.
24	SOUTENANCES DE THÈSES.....	Université de Paris.
25	OUVRAGE SIGNALÉ.	

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année
que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs
chaque année.

CORRESPONDANCE

M. T., à G. — 1° Le Dictionnaire de rimes se vend toujours, est pratique et coûte
2 fr. 50 relié. — 2° Le lexique de philosophie coûte 3 fr. 50, broché, et est très complet ;
mais c'est un abrégé auprès de celui que vous rappelez.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble,
ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème
et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

*Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste
et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de
devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et
quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.*

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Racine. — Sa mort.**Comparaison de Racine et Corneille.****Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,***Professeur à l'Université de Paris.*

On se rappelle le mot spirituel et méchant de M^{me} de Sévigné : « Racine aime Dieu, comme il a aimé ses maîtresses ». Nous pouvons ajouter qu'il aimait aussi Louis XIV de la même façon, c'est-à-dire avec l'inquiétude, la jalousie et les exigences qui se rencontrent surtout dans les passions de l'amour. Pendant longtemps, la faveur dont l'honorait le roi avait été sans nuages ; un événement fort honorable pour Racine y mit fin. J'ai parlé des sentiments de fidélité qu'il avait gardés au jansénisme ; le roi, au contraire, avait pour Port-Royal une haine violente. Les illustres Solitaires puisaient dans leur foi une force suffisante pour braver toutes les contraintes de la terre ; Racine lui-même, mis en demeure de choisir entre Port-Royal et le roi, n'eût pas hésité. Le jour où l'archevêque de Paris vint signifier aux religieuses l'obligation d'adhérer à une bulle pontificale, Racine se tenait à la porte de l'abbaye, comme prêt à résister à la force militaire envoyée par le président du Parlement. On peut dire que notre poète était auprès du roi le mandataire de Port-Royal.

Ajoutez qu'il avait un cœur très accessible à la pitié, et qu'à l'époque du siècle où nous sommes arrivés, la misère est partout. La France a fait des efforts inouïs, elle est épuisée d'argent

et de sang, et voici que les coalitions se reforment sur nos frontières. Louis XIV témoigne alors d'une grandeur d'âme vraiment royale ; mais les souffrances sont profondes. C'est l'époque où l'intendant de Bretagne envoie au conseil du roi un pain de fougère, pour faire savoir de quelle nourriture sont obligés de se contenter les paysans. La Bruyère nous décrit d'une façon saisissante ces êtres semblables à des bêtes sortant de leurs tanières et qui mériteraient pourtant de ne pas manquer du pain qu'ils ont semé. Or, juste à ce moment, M^{me} de Maintenon s'avise de demander à Racine un mémoire sur les causes de la misère du peuple. Racine obéit ; son manuscrit tombe sous les yeux de Louis XIV, qui en marque une très vive impatience : « Parce qu'il est grand poète, croit-il donc être grand politique ? » Le mot, rapporté à Racine, lui fait au cœur une véritable blessure. D'autre part, il avait depuis peu demandé au fisc l'exemption d'une partie des droits afférents à sa charge de secrétaire du roi. Sa requête, s'ajoutant au mémoire, amène un refroidissement complet dans l'affection du roi. Le poète était de sensibilité très vive, sa santé était ébranlée ; l'entrée en religion de deux de ses filles l'avait fort affecté ; il languit quelque temps. M^{me} de Maintenon essaya timidement d'intervenir. Un jour, dit-on, elle le rencontre, très abattu, dans le jardin de Versailles ; elle lui propose de lui ménager une entrevue avec le roi. Sur ces entrefaites, on entend le bruit du carrosse royal. M^{me} de Maintenon crie à Racine de se cacher, d'attendre des circonstances plus favorables. Le poète tombe malade, un abcès au foie se déclare ; il voit arriver la mort avec résignation, soutenu par Boileau, plein de reconnaissance pour cet ami qui lui avait adouci l'existence : « Je regarde comme une consolation, lui dit-il, de mourir avant vous. » Cette mort complète la physionomie de Racine. Il est faux, comme on l'a prétendu, que sa disgrâce n'ait eu pour raison qu'un dépit égoïste et personnel. Son amour de l'humanité souffrante et son attachement à la cause noble, quoique compromise, de Port-Royal y ont contribué pour la plus large part. Il est resté fidèle à ce qu'il a cru être la justice et la vérité. Son existence a été jusqu'au bout parmi les plus dignes et les plus belles.

Le lendemain de sa mort, Louis XIV dit à Boileau : « Nous avons fait tous les deux une grande perte. » Le roi a le sentiment très juste du vide qui vient de se produire. C'est qu'il s'est toujours fait une haute idée de ce qu'on pourrait appeler la nécessité de notre hégémonie intellectuelle. En effet, Racine parti, le théâtre français est comme découronné. La tragédie, pas plus que la comédie après Molière, ne se relèvera, et, quoique j'aie la plus

grande confiance dans l'avenir, j'ose dire que Racine représente ce qui ne reviendra plus : l'épanouissement du genre tragique et sa fleur dernière. Il y a des fleurs superbes, dans lesquelles la nature semble avoir accumulé tout ce qu'elle a d'éclat et de parfum ; en elles se concentre la vie de l'arbre entier ; elles mortes, l'arbre n'existe plus. Tel a été le sort de la tragédie française.

Racine avait reçu la tragédie des mains de Corneille, et ç'a été pendant longtemps un lieu commun de dire qu'il avait continué la même œuvre, qu'il n'avait qu'ajouté à un genre créé par son illustre devancier. Toute notre étude a eu pour objet de combattre cette théorie. En réalité, si ces deux poètes ont cultivé le même genre, ce sont des génies très différents. Le cadre dans lequel Corneille a mis ses chefs-d'œuvre était l'œuvre des longs efforts obscurs qui l'avaient précédé. Ce sont les Tristan, les Mairet, les Hardy qui avaient préparé lentement cette forme d'art incomparable. Comme les soldats obscurs dont les corps, en comblant les fossés, permettent à d'autres d'emporter la citadelle, ils avaient travaillé pour la gloire d'autrui. La tragédie ainsi créée devait être en son essence une crise, c'est-à-dire qu'au lieu de nous montrer, comme les pièces romantiques de tous les pays, celles de Shakespeare par exemple, une série de tableaux résumant une vie humaine, elle choisissait une action très courte, violente et rapide, dernier terme d'une évolution longtemps préparée. De là était sortie la convention des trois unités, si impérieuse, si difficile à observer dans la pratique. Ce n'est qu'après plusieurs années d'efforts que Corneille lui-même y réussit, et, quand il tient le succès, ce n'est pas pour longtemps ; le grand homme bientôt tâtonne encore, invente jusqu'au bout de sa carrière, et n'a, en somme, qu'une courte maturité après une longue préparation et avant une plus longue décadence. Ce qui n'était pour lui qu'entraves et difficultés, avec lesquelles, il rusait, et dont il tâchait de se dégager, deviendra chez Racine autant de ressources d'une précieuse utilité. Racine manie les trois unités aussi aisément qu'un soldat ses armes ; qu'un artiste, son pinceau ou son ébauchoir. On ne le voit pas faisant d'autres œuvres que des tragédies, car ce genre est en parfaite conformité avec son génie. Mais laissons là les cadres, et voyons ce que Racine, après Corneille, y a fait entrer.

Corneille est un idéaliste : il se forme de la nature humaine une conception abstraite et volontaire ; étant donnés les vertus et les vices dont l'homme est capable, il se préoccupe de les incarner en des êtres qui en soient comme l'absolu. Quels sont les beaux sentiments ? Ce sont l'honneur, la dignité morale, les af-

fections sympathiques. Ainsi s'explique cette formule constante de la tragédie cornélienne : un grand amour luttant avec un grand devoir. Comme Corneille est, avant tout, avide d'héroïsme, il nous montrera des personnages qui s'imposent à eux-mêmes de dures épreuves. Ce sont des modèles qu'il nous propose, jamais nous ne pourrons les égaler ; mais nous sommes sûrs, en les admirant, de nous élever en dignité morale, et peut-être de nous rendre propres à de grandes actions. Glorieux d'un tel idéal, les héros de Corneille ont le droit de s'admirer en leur force, et de s'écrier avec Auguste :

Je suis maître de moi, comme de l'univers.

Mais à quelle condition la volonté humaine peut-elle s'exercer ? Il lui faut des obstacles à franchir ; il suit de là que la tragédie de Corneille est pleine de situations exceptionnelles. Je rappelle ici quatre vers du poète, qui sont la formule très nette et très précise de son art. Lorsque le jeune Horace se voit dans la nécessité de se battre contre ses beaux-frères, et de porter le deuil dans sa propre famille, il oppose aux plaintes de Curiace les paroles suivantes :

Le sort, qui de l'honneur nous ouvre la barrière,
Offre à notre constance une illustre matière,
Et, comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

Ces vers sont la devise de tous les héros cornéliens. L'humanité que le poète nous fait connaître est au-dessus de la nôtre. Le nombre des héros, en effet, est bien petit parmi nous : et, si nous descendons au fond de nous-mêmes pour nous rappeler ce que nous avons fait aux heures de crise, nous verrons que bien rarement nous sommes restés fidèles à l'absolu du devoir. Le plus souvent c'est notre intérêt immédiat que nous avons consulté, et non pas cette estime de nous-mêmes, cette hauteur de vertu où Corneille veut nous élever. D'ailleurs, les victoires de la volonté qu'il nous montre, s'accompagnent d'une leçon d'orgueil. Ses personnages ne sont pas modestes, ils s'admirent eux-mêmes ; ils constatent que l'admiration des autres doit venir à eux : ce sont des démons d'orgueil. Nous trouvons dans ce trait de caractère un reflet des mœurs contemporaines ; c'est l'époque, en effet, où le héros par excellence, le grand Condé, se met au-dessus des lois ; où les héroïnes, comme M^{me} de Longueville, M^{me} de Chevreuse et M^{lle} de Montpensier, sont en même temps des sujettes coupables.

Quand Louis XIV devient majeur, l'Eglise catholique est triomphante, les habitudes d'analyse répandues dans le monde des salons et des écrivains découvrent chez l'homme une grande

source de faiblesse ; le besoin d'ordre et de discipline se fait sentir partout ; enfin, le poète qui va succéder à Corneille est, de par sa religion janséniste, plus convaincu que personne de l'infirmité humaine. Au lieu d'une tragédie idéaliste, nous allons donc avoir une tragédie réaliste, où l'on nous montrera l'abîme de misères et de contradictions que nous sommes, les défaites que la passion nous impose et les malheurs effroyables où elle nous achemine. A part quelques scélérats, les personnages de Racine sont tous bons cependant ; mais leur tort est de suivre la nature, au lieu de la contraindre avec la morale et l'espoir de la grâce. Ainsi sa tragédie est exactement le contraire, à ce point de vue, de celle de Corneille : celle-ci était le drame de la force, celle-là est le drame de la faiblesse.

Quant à la structure des pièces, Corneille s'est toujours montré assez embarrassé ; il avait, comme dit La Bruyère, avec beaucoup de génie, fort peu d'esprit, c'est-à-dire fort peu d'habileté. Il n'était à son aise que dans les endroits où il fallait de la force. Aussi se débat-il assez péniblement dans ses *Examens*, pour justifier la conduite de ses tragédies. Racine, au contraire, voit très clair dans son art. Lui-même caractérise fort nettement leurs deux systèmes dramatiques, quand il écrit : « Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages (voilà la technique de Racine ; ce qui suit, un peu injuste et méchant dans la forme, est relatif à Corneille), il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire. » De même, dans la préface de *Bérénice*, Racine définit fort exactement sa poétique : « Il n'y a que la vraisemblance qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. »

Corneille subordonne les caractères aux situations ; il lui faut, en effet, jeter son héros au milieu d'embarras inextricables ; après quoi, il pose aux spectateurs cette question : comment va-t-il se tirer de là ? Ainsi se présentait la situation de Rodrigue et de Chimène, celle d'Horace et de Curiaque, celle de Polyucte, celle de Cornélie ; et il faut qu'il en soit ainsi pour que les caractères nous soient révélés. Chez Racine, au contraire, étant donnés des personnages animés de certaines passions, ce sont eux-mêmes qui feront naître les situations. Du moment qu'Hermione est éprise de Pyrrhus, que Pyrrhus, qui ne l'aime pas, aime Andromaque qui lui résiste, qu'Oreste veut attirer à lui l'amour d'Hermione, il est tout naturel qu'Hermione compte sur Oreste pour se venger sur Pyrrhus de ses dédains. Une femme nourrit une passion incestueuse pour son beau-fils ; soudain elle croit son mari mort, son amour n'a plus d'obstacle : elle l'avoue ; mais son beau-fils est une nature froide et chaste. Du conflit de ces caractères, surtout après le retour de Thésée, sortira un dénouement inévitable : la lutte des sentiments aura tout fait. C'est là peut-être la différence la plus fondamentale des deux systèmes dramatiques.

Dans la conception de Racine, l'amour devait occuper la première place, c'est en effet la passion qui trouble le plus notre libre arbitre. Le théâtre de Racine pourrait avoir comme épigraphe ces beaux vers de Sophocle dans *Antigone* : « Amour, on ne peut l'éviter ni te vaincre, c'est toi qui produis les catastrophes dans les maisons des puissants ; rang, pouvoir, dignité, tout t'est soumis, et par toi Aphrodite se rit de tout. » La conséquence la plus naturelle de ce fait, c'est que les rôles de femmes auront beaucoup d'importance dans ce théâtre. Les hommes n'ont qu'une façon d'aimer, c'est d'attendre que leur flamme, comme ils disent, soit couronnée de succès. Mais le cœur des femmes « sait bien des affaires » : ainsi s'exprime fort justement un personnage de Marivaux. Tout le but de Racine et de ses amoureux est de pénétrer le secret de ces âmes délicates et compliquées. Souvent le poète laisse quelque incertitude dans sa peinture des caractères féminins, et c'est un charme de plus. Rappelez-vous les discussions des critiques sur la coquetterie d'Andromaque, sur la sincérité de Monime, sur l'envie d'Eriphyle, sorte d'Iago femelle, sur la confiance d'Aricie. Il n'y a rien de semblable dans Corneille. Sans doute, toutes ses femmes ne sont pas des hommes, comme on l'a dit ; mais les caractères de Pauline et de Chimène ont une simplicité élémentaire en comparaison des personnages féminins de Racine. Aussi bien le titre des tragédies de Corneille est-il presque toujours un nom d'homme ; celui des tragédies de Racine, presque

lourds un nom de femme. Concluons donc que l'une de ces tragédies est surtout masculine et l'autre féminine.

Le style de Corneille est d'une richesse qu'on ne trouverait nulle part ailleurs, sauf dans Victor Hugo. Sa langue est variée et colorée, comme celle des poètes du temps de Louis XIII, si honorés depuis par nos romantiques. Elle lui est commune avec beaucoup d'autres, il y a seulement mis l'empreinte de son génie. On peut dire au contraire que Racine a créé sa langue, et par la voie la plus difficile, par élimination. Son vocabulaire est très restreint, parce qu'il vise avant tout à l'élégance et que l'élégance est un choix. Il en est de lui comme de ces merveilleux peintres, élèves de Raphaël et d'Ingres, dont la toile est à peine chargée de couleurs, et qui nous enchantent beaucoup plus que les disciples de Rubens et de Rembrandt. Certes, je goûte chez Corneille le jaillissement des expressions originales, la fière énergie du vers ; mais je range Racine, pour son art infini, dans cette élite où se rencontre avec lui le dieu de la musique sentimentale et charmante, je veux dire Mozart ; et c'est, si vous voulez, Beethoven que je place à côté de Corneille. Remarquez que cet art de Racine atteint le maximum d'expression avec le minimum de matière : l'image dans ses vers est surtout intellectuelle, mais elle donne à l'esprit un tel choc que toute une vision s'ouvre aussitôt devant lui. En voici un exemple, aussi court que possible, pris dans *Mithridate*. Xipharès veut déterminer Monime à le suivre ; il lui dit : je mets ma puissance à vos pieds, venez sur mes vaisseaux, ils vous attendent, et, du pied de ces murs, vous y pouvez monter,

Souveraine des mers qui vous doivent porter.

Ce vers n'évoque-t-il pas tout le cortège d'une flotte emportant sa reine, et la mer radieuse, et la côte grecque retentissante d'acclamations ? C'est la même vivacité d'impression qu'un poète de nos jours, M. de Hérédia, a rendue dans un sonnet fameux, en nous montrant Antoine les yeux fixés sur ceux de Cléopâtre et croyant voir dans ses prunelles « comme une vaste mer où fuyaient les galères » ; mais l'image, d'une précision dure chez le moderne, est plus douce chez Racine. On peut dire qu'elle s'élève dans sa poésie comme un beau lis.

Enfin, il y a, dans sa manière de poser une scène, dans sa recherche des effets plastiques, une force et une sobriété incomparables. Ici encore, je rappellerai l'exemple que j'ai souvent cité, l'entrée de Phèdre. On nous a conservé l'impression que produisait Mlle Rachel, dans ce rôle, lorsque, le corps brisé, se soutenant à peine, elle paraissait avec sa parure royale comme jetée au hasard sur

ses épaules, puis s'avancait et se laissait tomber sur un siège. Mais c'est Racine qui a marqué, le premier, tous ces effets ; l'actrice n'a été géniale que parce qu'elle avait compris le poète.

N'allons point plus avant ; demeurons, chère OEnone.

La ponctuation même marque un temps d'arrêt.

Je ne me soutiens plus, la force m'abandonne.

Phèdre cherche un appui sur l'épaule de sa suivante.

Mes yeux sont éblouis du jour que je revois.

Elle se couvre les yeux de la main.

Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

Elle se laisse tomber sur un siège. Plus loin encore, quand elle s'écrie :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !

Son geste et son attitude sont forcément ceux que l'artiste a prêtés à la statue de Rachel qui est au foyer de la Comédie-Française. Enfin, quand elle se jette à genoux pour invoquer le soleil ou quand elle crie : « Pardonne ! » à son père qui est au fond des Enfers, c'est toujours d'une façon plastique que les vers expriment ses sentiments.

Il résulte de tout cela qu'aucun poète n'exige, pour être compris, une culture morale plus délicate et plus profonde. Certes, quand on fait l'épreuve de la comparaison devant les foules, c'est Corneille qui l'emporte ; la tragédie de Racine demande des spectateurs plus raffinés. Aux heures de crise nationale, Racine est abandonné ; mais, aux époques de délicatesse et de repos, on revient à lui avec une faveur toujours plus grande. Rappelez-vous les injures dont les romantiques ont accablé le buste de Racine ; ils s'amusaient, après *Hernani*, à faire autour de lui des rondes dérisoires ; mais, depuis les brutalités du romantisme et du réalisme, nous nous sommes repris à l'admirer et à l'aimer. On l'aimera d'autant plus qu'on le comprendra mieux ; c'est ce qui doit justifier notre longue étude de cette année.

C. B.

La méthode de Kant.

Cours de M. GABRIEL SÉAILLES,

Professeur à l'Université de Paris.

Le point de vue adopté par Kant en morale est profondément original. Si l'on parcourt l'histoire de la philosophie, on remarque que tous les philosophes fondent en général la morale sur la science ou sur la religion : l'obligation est, pour eux, un phénomène subordonné à certaines vérités positives ou métaphysiques. Pour Kant, la morale est indépendante. Elle repose tout entière sur l'idée rationnelle du devoir, et elle consiste uniquement à poser les conditions et à expliquer les conséquences de cette idée. Le bien moral est radicalement distinct du bien naturel. La morale est l'obéissance à la loi par respect pour la loi.

La morale de Kant a une sorte de beauté esthétique de construction. De plus, à la différence de la morale antique, elle n'est pas une morale aristocratique. La morale antique est une morale de l'intelligence ; Kant humilie également les volontés devant la loi morale. Ajoutons que l'idée de l'universel domine toute sa philosophie pratique, et cette idée nous fait comme entrevoir la société idéale des esprits. Enfin, par une vue très profonde, Kant, dans ses postulats, subordonne la vérité religieuse à la vérité morale.

Cherchons les racines psychologiques de sa théorie morale. La famille de Kant appartenait à la secte piétiste. Le piétisme est une réaction de sentiment religieux contre le pharisaïsme des dogmes et des pratiques. La religion n'est pas un ensemble de rites acceptés par tradition ; elle doit pénétrer la vie tout entière. L'enfance de Kant fut une enfance triste, soumise à une éducation sévère mais droite. Ce qui caractérise sa vie, c'est aussi l'idée, le sens de la règle : il était d'une exactitude et d'une ponctualité extrêmes. On peut le dire de son génie même, qui resta toujours astreint à une discipline volontaire. Le progrès de sa pensée est régulier, continu. Il ne dédaigne pas l'histoire, la tradition ; il sait tout ce qu'on peut savoir. Singulièrement modeste, il n'est pas moins sincère. C'est un indépendant, un épris de liberté. Mais la liberté, pour lui, est la liberté intérieure, le droit de tout soumettre au contrôle et à l'examen de sa raison. C'est à quarante-

six ans que, pour la première fois, il exprime l'idée de la *Critique de la Raison pure* ; il ne l'écrit qu'à cinquante-sept ans. Le génie est, chez lui, comme la récompense d'un devoir accompli. Il a eu le sens éminent de la loi et de sa relation à la vérité.

On sait que le grand-père de Kant était Écossais. Sa philosophie concilie la prudence, la sagesse écossaises et l'audace philosophique de l'Allemagne. Kant ne se propose pas d'atteindre l'absolu et de le rendre pleinement intelligible. C'est un savant, plein d'admiration pour la science moderne. Mais il n'attache pas moins d'importance à la vie morale. Il veut assurer à la fois la vie intellectuelle et la vie morale, la science et la moralité.

Résumons d'abord en quelques mots la méthode de la *Critique de la Raison pure*. Son point de départ est la critique du rationalisme et de l'empirisme. La prétention du rationalisme est de faire une science *a priori* de l'être, en appliquant la méthode mathématique à la philosophie. Le mathématicien construit ses concepts parce qu'il a une intuition pure, celle de l'espace. Mais les concepts construits par le philosophe restent vides. L'échec du rationalisme se traduit par l'opposition et la diversité incessantes des systèmes ; il ne justifie pas la science des phénomènes, mais superpose à la science des phénomènes la science des substances et des causes ; il ne montre pas comment celle-ci peut fonder l'autre, il n'établit aucun rapport entre le monde phénoménal et le monde transcendant. Kant conserve cependant quelque chose du rationalisme, la spontanéité de l'esprit. Pour que la science existe en droit et non seulement en fait, il faut des lois universelles et nécessaires.

L'erreur de l'empirisme est double. Pour Hume, il y a des relations d'idées et des choses de fait. Pour étudier les premières, il n'est pas besoin de sortir de notre pensée, elles se réduisent à des jugements analytiques. Dans les choses de fait, nous cherchons à discerner les rapports constants, par exemple la liaison de cause à effet. Or, d'un phénomène on ne fera jamais sortir par analyse ses effets ; on ne connaît les effets d'un phénomène déterminé que par l'expérience. S'il y a régularité, on ne la connaît que parce qu'on a vu la même succession répétée dans la nature. Ce qui en fait la certitude, c'est l'habitude à laquelle nous ne pouvons nous soustraire, habitude construite par l'expérience et que détruirait une expérience différente. Mais, avec l'empirisme de Hume la science est réduite à une sorte de succès heureux ; elle est un fait, non un droit. D'après Kant, ce qui est vrai de l'empirisme, c'est que nous ne connaissons que l'expérience ; ce qui est faux, c'est que cette expérience se réduise à des successions

variables et contingentes : pour qu'il y ait une véritable connaissance, il faut qu'il y ait des principes universels et nécessaires qui la garantissent.

La méthode de Kant est une méthode de conciliation. Il y a une spontanéité de l'esprit ; mais ces données *à priori* n'ont d'autre fin que de mettre l'unité dans les phénomènes. L'analyse des empiristes s'arrête à un fait constaté ; l'empirisme est une sorte d'atomisme. Mais cette analyse est incomplète et superficielle ; la véritable analyse doit être une analyse métaphysique. Nous ne connaissons que l'expérience ; mais l'expérience est déjà composée de deux éléments. Toute représentation suppose, en effet, une forme et une matière, un donné et un apport de l'esprit. Le vrai problème philosophique consiste à opérer l'analyse métaphysique qui dégage les données *à priori* grâce auxquelles l'esprit construit l'objet de sa pensée et sa pensée elle-même.

La science se compose de jugements, c'est-à-dire de propositions enchaînant les idées. Or, il y a deux sortes de jugements : les jugements analytiques et les jugements synthétiques. Les jugements analytiques sont *explicatifs* ; ils se bornent à développer ce qui est contenu dans le sujet ; le prédicat n'ajoute rien au sujet, il l'explique. Les jugements analytiques n'ajoutent donc rien à la connaissance, ils la dégagent. Ils sont tous *à priori* ; pourquoi l'esprit aurait-il recours à l'expérience, quand il lui suffit de considérer une idée pour en faire sortir son prédicat ? — Quant aux jugements synthétiques, ils sont *extensifs* ; l'attribut n'est pas contenu dans le sujet. Qu'il y ait des jugements synthétiques dans l'expérience, c'est là une vérité évidente. Mais, si toute synthèse est *a posteriori*, nous retombons dans le scepticisme de Hume ; la science est un fait, elle n'est pas justifiée. Donc la question de savoir si la science est légitime, revient à savoir si des jugements synthétiques *à priori* sont possibles. L'expérience ne nous donne que ce qui a été ou ce qui est. Si donc il y a des jugements synthétiques *à priori*, c'est-à-dire universels et nécessaires, nous serions autorisés à affirmer qu'ils sont possibles. Or, ces jugements existent. En mathématiques, toutes les propositions sont synthétiques *à priori*. La physique en compte un certain nombre. Quant à la métaphysique, elle prétend, elle aussi, en formuler. Cette idée d'une synthèse *à priori* semble avoir quelque chose de paradoxal. Comment connaître *à priori* un donné ? Kant dit avec raison qu'il n'y a qu'une solution : c'est celle qu'il propose. Admettons que les jugements *à priori* soient les formes de la pensée : il n'y a plus rien d'étonnant à ce que nous les pensions. Nous ne connaissons *à priori* des choses que ce que nous y mettons nous-

mêmes. La connaissance, dans cette hypothèse, ne se règle pas sur les objets ; ce sont les objets qui se règlent sur la connaissance. Dès lors, puisque les objets sont ma raison même, comme j'ai conscience de ma raison, j'ai conscience de principes *a priori* qui s'appliquent aux choses. Ainsi l'*a priori*, c'est l'entendement la pensée elle-même. Comment en faire la preuve ? En montrant d'abord l'échec des théories adverses. L'empirisme ruine la science ; le rationalisme ne parvient pas à se constituer. Il faut aussi donner une preuve directe. Les jugements synthétiques *priori* sont possibles, puisqu'ils sont réels. Mais comment sont-ils possibles, comment les justifier ? Il faut distinguer trois cas selon qu'il s'agit des mathématiques, des sciences naturelles ou de la métaphysique.

Comment sont-ils possibles dans les mathématiques ? Le mathématicien construit des concepts, c'est-à-dire les représente *priori* dans l'intuition. Lorsque le mathématicien opère sur un triangle, ce triangle est une détermination *a priori*, il est un concept, il est à la fois tous les triangles. Le mathématicien perçoit *a priori*. L'objet de la perception est ici l'espace, forme *priori* de la sensibilité.

La difficulté est bien plus grave dans les sciences de la nature. Ici il s'agit d'appliquer ces jugements synthétiques *a priori* à une matière qui est donnée et qui nous vient du dehors. Comment comprendre que ces lois *a priori*, par elles-mêmes concepts vides, se réalisent dans des intuitions qui viennent du dehors ? Tel est l'objet de la déduction transcendantale, déduction étant prise ici dans le sens de justification. Cette justification est double. Quel est la condition de la pensée ? C'est le *je pense*, l'unité de la conscience, la perception originelle. Ce qui sera condition pour cette unité s'imposera par là même comme condition à tout ce que nous pourrons penser. Les catégories étant ces conditions, elles s'appliqueront nécessairement à tout objet que nous penserons. Les conditions de la conscience sont les conditions de toute pensée car sans conscience il n'y a pas de pensée. Les catégories sont donc des conditions auxquelles devra se soumettre toute pensée. Les catégories se justifient.

Mais il reste une difficulté. Ces catégories, pourquoi les objets s'y soumettent-ils ? Tout l'effort de Kant est de répondre à cette objection. Pour lui, il n'y a pas d'objet en dehors du travail de la pensée qui unifie les intuitions. Ce qui constitue les objets que nous percevons, ce sont les synthèses opérées par l'esprit. Ce qui justifie dans les sciences de la nature les jugements synthétiques *a priori*, c'est que ces jugements rendent l'expérience possible.

ya une expérience, c'est-à-dire un sujet et un objet, et sujet et objet ne sont rendus possibles que par ces catégories. Le sujet se constitue en appliquant les conditions de la conscience aux objets, et l'objet ne se constitue que par cette unité que lui donne l'application des catégories à l'intuition. Science et conscience existent parce qu'il y a des formes *a priori* de la pensée. Si les catégories n'ont pas d'autre objet que de rendre possible l'expérience, si les concepts sont vides par eux-mêmes, la prétention de dépasser l'expérience par ces concepts est une tentative chimérique. Les idées de la raison que nous réalisons, ce sont seulement des principes régulateurs destinés à stimuler l'entendement, à porter plus loin l'unité de la connaissance. Réaliser ces principes, voilà l'erreur. La métaphysique est condamnée, par cela même qu'elle est un effort pour faire sortir l'être de concepts vides d'intuitions, les concepts n'ayant d'autre objet que de rendre possibles l'expérience et la science.

La méthode de la raison pratique est encore une méthode de conciliation. Ici encore le point de départ est la critique de l'empirisme et du dogmatisme. L'empirisme ruine la morale comme la science ; il nous donne le particulier et le contingent, il ne nous donne pas une loi qui vaille par elle-même. Il constitue une sorte d'hygiène empirique, il ne nous propose pas un bien tel que nous soyons contraints de l'accomplir. — Le dogmatisme nous propose de réaliser la perfection. Cette thèse suppose que nous avons une intuition intellectuelle du parfait, ou que nous avons une vision directe de ce qui se réalise de perfection dans les êtres particuliers, ce qui nous permettrait d'établir une hiérarchie entre les êtres. Mais nous n'avons ni cette intuition, ni cette vision. Nous jugeons de la perfection d'un objet par son effet affectif sur notre sensibilité : n'est-ce pas un retour à l'empirisme ? Il ne faut pas plus partir en morale de l'idée du bien que de l'idée de l'être dans la philosophie spéculative. Il faut étudier la vie morale, chercher ce qui la constitue : c'est une méthode d'analyse métaphysique. Le problème consiste à isoler l'apport de l'esprit, la forme *a priori* qui comme toute la matière de nos actes, à dégager par la réflexion *a priori*, c'est-à-dire ce qui est présent à tous les esprits. Le point de départ est donc la vie morale, comme la science est le point de départ dans la *Critique de la Raison pure*. La science suffisait à constater l'existence des jugements synthétiques *a priori*. De même, en morale, la conscience vulgaire nous donne dans la loi du devoir un jugement synthétique *a priori* présent à tous les esprits. La vraie méthode consiste à dégager de toute expérience le principe de la moralité. S'il en est ainsi, si nous devons cher-

cher un impératif qui s'impose absolument, on voit quel est le vice profond de toute méthode psychologique. Cette méthode est une méthode empirique, dont les résultats sont relatifs et contingents. Nous devons nous adresser à la raison pure, qui appartient à tous les êtres raisonnables quels qu'ils soient, et la loi morale sera dès lors la loi des êtres raisonnables.

Mais il s'agit de fonder la vie morale *en droit*, en lui donnant des principes universels et nécessaires. Il ne faut donc pas s'attacher à l'être, à l'absolu que nous n'atteignons pas. Il ne faut pas s'attacher davantage à l'expérience, qui donne le particulier. Le problème, c'est de dégager le jugement synthétique *a priori* qui domine la conduite humaine, et de chercher à quelles conditions ce jugement synthétique est possible.

Nous avons montré les ressemblances de méthode dans les deux Critiques. Mais ces ressemblances ne vont pas jusqu'à l'identité. Il y a des différences qui tiennent au caractère spécial du problème moral. Dans la raison pure, il s'agit de connaître des objets. Nous devons alors partir de l'intuition. Par cela même que la raison pure théorique se propose de connaître des objets, elle doit commencer par l'esthétique transcendantale. Puis elle étudie les concepts, elle les justifiera, et s'élèvera aux principes; elle s'achèvera enfin par la dialectique. Il en est autrement dans la raison pratique. Il ne s'agit plus d'objets à connaître, mais d'actes à accomplir, d'objets à réaliser. La loi morale ne se préoccupe guère des actes en eux-mêmes; ce qui lui importe, c'est la soumission à la loi. Les actes ne sont pas antérieurs à la loi. Par suite la nature du problème modifie l'ordre des divisions de la critique. Il n'y a plus de donné, c'est nous qui posons l'objet par notre volonté. La loi est donc antérieure à l'acte, et nous devons commencer ici par l'Analytique, c'est-à-dire par l'étude des principes dégagés de tout élément empirique.

Mais la déduction elle-même prend un nouveau caractère. Dans la connaissance théorique, l'objet de la déduction était de montrer que les principes s'appliquent à des intuitions sensibles qui leur sont étrangères. Il faut ici que le vouloir se soumette au devoir. Il n'y a plus un objet qui puisse se soustraire aux principes de la morale; la volonté doit s'identifier avec la raison. En d'autres termes, la raison ne sort pas d'elle-même pour s'appliquer à des choses extérieures. La déduction consistera dès lors à montrer que la raison, par l'idée du devoir, ne se contredit pas elle-même, que la condition de cette idée, qui est la liberté, pourra être conçue de telle manière qu'elle ne mettra pas la raison pratique en contradiction avec la raison spéculative qui a affirmé le déterminisme.

nisme des phénomènes. Puis, étant donnée la loi, il sera possible d'en faire sortir les concepts du bien et du mal : la matière dérive ici de la forme. Ces concepts définis, nous nous demanderons dans l'esthétique comment des principes purs peuvent agir sur la volonté. Enfin la dialectique étudiera l'opposition du bonheur et de la vertu, réconciliés dans le souverain bien

Les différences ne portent pas seulement sur l'ordre des parties, mais sur l'objet lui-même. En somme, dans la raison pure théorique, les lois s'appliquent à des objets donnés, à des intuitions sensibles. Dans la vie morale, la loi du devoir s'applique uniquement à la volonté. Cette différence modifie les termes du problème que pose la Critique. Dans la *Critique de la Raison théorique*, c'est la raison pure elle-même qui doit être critiquée. D'autre part, tout l'effort est de montrer que la raison pure est pratique, que la raison pure elle-même, c'est-à-dire une loi à priori, suffit à déterminer la volonté, en dehors de toute tendance et de tout penchant naturel. Par suite, si nous montrons que la raison est pratique, c'est-à-dire peut agir par elle-même sur la volonté, nous n'avons pas à nous demander si la raison ne transgresse pas ses limites. Elle ne sort pas d'elle-même ; l'usage de la raison est immanent à la raison même. La raison donne une loi à la volonté, elle ne sort donc pas d'elle-même pour se poser dans des objets extérieurs à elle. — Dans la raison théorique, l'usage de la raison est transcendant, elle fait effort pour atteindre un objet étranger, et nous avons à nous demander si cet effort est légitime. Ici au contraire, la raison demande seulement l'obéissance de la volonté à ses ordres : elle n'a qu'une obligation : ne pas se contredire, ne pas se démentir. C'est qu'ici la raison se propose seulement la conformité de la volonté à la loi universelle du devoir. Les postulats ne sont que l'expression des exigences de la raison pratique ; la liberté est posée comme condition et conséquence du devoir ; l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme ne sont pas affirmées comme objets à connaître, mais comme exigences de la conscience morale, comme idées qui doivent justifier l'idée du devoir. La *Critique de la Raison pratique* n'a donc qu'à montrer que la raison pure est pratique, c'est-à-dire qu'elle peut, en dehors de tout penchant, déterminer la volonté. Il n'y a pas à douter de sa valeur, puisqu'elle n'a pas la prétention d'atteindre les choses elles-mêmes.

A. D.

La Révolution française.

— Le Directoire.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,
Maître de Conférences à l'Université de Paris.

Nous avons vu comment le régime républicain démocratique a été établi en France par deux révolutions successives. La Convention l'avait établi en 1793 sous deux formes : une république démocratique décentralisée, dans la constitution légale, mais suspendue par suite de la gravité des événements ; une république démocratique centralisée sous forme de gouvernement révolutionnaire provisoire. Aucune de ces deux formes ne s'est conservée. La France a passé ensuite par deux nouvelles révolutions, dont l'une a établi d'abord une république d'un type nouveau (1795-1799), et l'autre (1799-1804) a fondé une monarchie absolue démocratique.

La bibliographie du sujet est indiquée suffisamment dans l'*Histoire générale* (chapitres VIII et IX). Les principaux documents à consulter sont : *Le Moniteur* et sa réimpression résumée depuis 1796 ; les procès-verbaux ; les mémoires. Ces derniers donnent des détails techniques intéressants, surtout le Conseil d'Etat ; mais il ne faut pas oublier qu'ils n'ont pas été écrits au jour le jour, mais longtemps après les événements qu'ils rapportent. Il faut donc les lire avec défiance, en songeant que bien souvent les impressions que l'on y trouve ont été déformées par l'Empire. Un très bon exemple en est fourni par M. Aulard dans *Le lendemain du 18 brumaire* (Revue de Paris, 1896). Il n'existe pas sur cette période de bon ouvrage d'ensemble ; on peut seulement consulter avec fruit les excellents chapitres de M. Aulard dans l'*Histoire générale*.

Nous étudierons tout d'abord la première série de révolutions qui commence en août 1794 et va jusqu'en novembre 1799. Nous y assistons à la création d'un système de gouvernement républicain nouveau, puis à sa décomposition par une série de coups d'Etat.

I

Le nouveau régime de gouvernement est la conséquence indirecte de la Terreur. Le gouvernement révolutionnaire n'est que provisoire, il doit s'arrêter à la paix dès que sa mission sera terminée, et être remplacé par le gouvernement régulier de 1793. Mais le per-

sonnel de ce gouvernement se rend impopulaire par la Terreur et le Tribunal révolutionnaire. Le 9 thermidor, il est renversé par une coalition des terroristes et des modérés ; peu à peu, la majorité de la Convention devient hostile à tout ce personnel, tyrans, anarchistes, au comité de Salut public, au gouvernement provisoire et même à la constitution de 1793. Celle-ci est définitivement déconsidérée par les deux tentatives des Parisiens, qui demandent à la fois du pain et la constitution de 1793. Le résultat direct des journées révolutionnaires de germinal et de prairial est de décider la Convention à donner à la France une constitution nouvelle. La commission des onze la prépare. Boissy-d'Anglas fait le discours préliminaire. On discute ; plusieurs articles sont renvoyés à la commission et remaniés. Une nouvelle discussion devant la Convention a lieu quelques jours après : elle est intéressante à étudier, car on y trouve les raisons qui décidèrent la majorité à adopter des institutions nouvelles. Ces raisons sont surtout d'ordre pratique : on veut éviter les inconvénients et les dangers que l'expérience a révélés, reprendre de la constitution de 1791 ce qui est compatible avec le régime républicain, en supprimant tout ce qui y avait été introduit par défiance du pouvoir royal. On cite souvent l'exemple des autres peuples libres, particulièrement l'Amérique et l'Angleterre, quelquefois la Suisse, rarement des anciens. On donne peu de raisons théoriques, sauf sur la question de la division des pouvoirs. Le régime proposé est un régime pratique, un régime fondé sur l'expérience ; l'idée dominante de ses auteurs est de se tenir entre deux extrêmes, en évitant à la fois la monarchie et l'anarchie.

Les principes sont exposés longuement, platement, lourdement, par Boissy-d'Anglas, et son discours se termine par une péroraison pathétique. Il critique vivement la constitution de 1793 : le pouvoir du peuple dans les assemblées est trop considérable, le Conseil exécutif est trop nombreux. Après avoir montré les vices de l'ancien système, il recherche quelles sont les institutions les plus convenables à la France dans les circonstances actuelles : le nouveau régime, tel qu'il le conçoit, sera une démocratie non égalitaire. Les pouvoirs politiques seront réservés aux propriétaires, mais au sens le plus large. On voit, malgré cette dernière restriction, toute la différence qui sépare une telle conception de celle que la constitution de 1793 avait mise en vigueur précédemment : la France, après le triomphe de la bourgeoisie sous la Constituante, avait réussi à se donner des institutions vraiment républicaines par le suffrage universel, et déjà ce grand principe était méconnu : de nouveau, une condition de cens était exigée pour participer à

l'élection des députés. Il y a là un mouvement rétrograde, dont on ne saurait trop faire ressortir l'importance.

Dans l'esprit de Boissy-d'Anglas, le pouvoir sera délégué au Corps législatif, mais il sera divisé en deux Chambres comme en Amérique. Notons ici un trait original du régime institué : au lieu d'organiser deux Chambres égales en pouvoir, on partage le pouvoir suivant un principe abstrait : la Chambre la plus nombreuse propose, la moins nombreuse accepte. La délégation sera de courte durée, comme en Amérique ; mais, ici encore, une innovation est introduite : dans le but d'atténuer la brusquerie des changements, et aussi les mouvements violents d'opinion qui les accompagnent souvent, les élections ne se feront pas au même moment pour tous les députés, chaque Chambre étant renouvelable par fraction. Ce système ingénieux était celui des Chambres hautes américaines. Quant au pouvoir exécutif, il est remis entre les mains d'un Directoire, composé de cinq membres. Ses pouvoirs sont ceux du comité de Salut public. Les moindres détails concernant les directeurs sont fixés avec soin ; il n'est pas jusqu'au costume qui ne soit minutieusement décrit.

En ce qui concerne les pouvoirs locaux, on ne veut pas revenir au régime de 1791 qui, en remettant toute l'administration entre les mains d'assemblées élues, laissait le gouvernement central faible et désarmé vis-à-vis de ces assemblées ; qui exigeait aussi un personnel trop nombreux. En conséquence, on supprime les districts, on abolit les conseils de commune : deux sortes de pouvoirs dont s'était servi le gouvernement révolutionnaire. Seul, le département est conservé comme unité administrative, mais on le réduit à un Directoire de quarante-cinq membres ; on groupe les communes en municipalités de cantons. Les autorités sont élues, mais elles sont subordonnées, elles n'ont pas de pouvoir de représentation.

On garde une Déclaration des Droits : il semblait nécessaire de suivre l'exemple des constitutions américaines et de faire précéder le texte même des lois constitutionnelles par un exposé des principes qui avaient servi à les formuler. Mais cette nouvelle Déclaration des Droits porte la marque des idées acceptées de tous au moment où elle fut élaborée. Ses auteurs reprennent la Déclaration de 1793, qu'ils modifient et épurent pour l'adapter aux circonstances.

Ce projet, tel que nous venons de l'exposer brièvement, est conçu dans l'esprit rétrograde qui a pris naissance au moment de la réaction thermidorienne. Accepté de la majorité, il ne répond pas aux désirs des esprits les plus avancés. En fait, dès que la discussion

commence, on voit se manifester une certaine opposition de la part des conventionnels partisans de la démocratie : fréquemment ils font entendre des réclamations, parfois ils murmurent ; ils parviennent aussi à faire adopter quelques amendements.

La discussion porte d'abord sur la Déclaration des Droits. On réclame la définition de l'égalité. Laréveillère proteste contre ces prétentions, car il importe d'aboutir au plus vite. La Convention lui donne raison et décide de passer à l'examen de la constitution. Ici encore se produit une réclamation de principe. Thomas Paine fait lire un discours, qui est une ardente réclamation en faveur du principe de l'égalité de tous devant l'impôt. Mais la majorité n'est pas disposée à le soutenir et la lecture en est accueillie par des murmures.

La suppression des districts fait ensuite l'objet de la discussion. Aux contradicteurs de son projet, Boissy-d'Anglas répond en montrant combien la situation est actuellement différente de ce qu'elle était en 1791. Un autre député rassure les esprits en montrant que le département est une subdivision d'un caractère plus conservateur que le district, puisqu'il donne moins d'influence aux électeurs des villes.

La discussion porte ensuite sur la qualité de citoyen. Le projet proclamait la nécessité d'établir un cens électoral. On déclare à la Convention que toute espèce d'impôt pourra être comprise dans l'évaluation de ce cens.

Le mode d'élection donne lieu à une discussion théorique intéressante : l'élection sera-t-elle directe ou aura-t-elle lieu par assemblées d'électeurs ? Une difficulté assez grave, qui préoccupe les esprits, est celle qui consiste à faire connaître les candidatures dans toute l'étendue d'une circonscription ; car, par suite de la lenteur des communications, il arrive bien souvent que les électeurs des campagnes ne connaissent aucun des candidats en présence. La Convention adopte le système présenté dans le projet. Sieyès prononce à ce propos un grand discours, tout abstrait. Ses idées ne rencontrent pas l'adhésion de la majorité ; elles présentent néanmoins un certain intérêt pour nous, car il reprendra ce système particulier de division électorale avec Bonaparte.

Le mode de désignation du Directoire est ensuite discuté. La question est, en effet, des plus importantes : sera-t-il désigné par le peuple ou par un corps élu ? Adopter la première hypothèse, c'était donner une force trop considérable au pouvoir exécutif ; cette raison d'ordre pratique est exposée à la Convention, qui préfère le second procédé et déclare que la désignation des cinq Directeurs sera confiée au vote du Corps législatif.

D'autres discussions, d'un intérêt moins élevé il est vrai, ont lieu ensuite sur les agents du gouvernement auprès des administrations locales, afin de savoir s'ils seront élus ou nommés ; elles portent encore sur la responsabilité des Directeurs, sur leurs abus et leur mise en accusation. Dans son ensemble, le projet soumis à la Convention est adopté.

Le gouvernement organisé en 1795, et dont nous venons de voir la formation, est un compromis volontaire entre les différents régimes antérieurs. On a gardé le principe que tout pouvoir émane du peuple ; la constitution, ainsi établie, n'est encore qu'un projet et n'entrera en vigueur qu'après avoir été ratifiée. Le « peuple » comprend tous les adultes mâles, avec une restriction provenant de la nécessité de payer une contribution déterminée ; mais chacun a le droit de se faire inscrire moyennant le paiement de cette somme. Le pouvoir du peuple réuni dans ces assemblées primaires consiste en deux actes : ratifier la constitution et élire des électeurs. Le pouvoir de déléguer est réservé aux assemblées des départements, formées de censitaires ; mais on prend des précautions pour les réduire à ce rôle et on leur enlève le droit de délibérer.

Le gouvernement central est formé de deux pouvoirs : Corps législatif, Directoire exécutif. Le premier émane des électeurs ; le second émane du Corps législatif, qui ne se renouvelle que par fractions pour que la continuité soit maintenue. La division en deux Chambres est faite d'après un principe nouveau : les Cinq Cents ont l'initiative, votent des résolutions ; tandis que les Anciens nomment les Directeurs, ont la police du Corps législatif. Le Directoire est un monarque collectif, superposé aux six agents spéciaux nommés et révoqués à volonté. Les pouvoirs locaux sont simplifiés et réduits à deux corps purement administratifs, subordonnés au pouvoir central, privés de toute initiative politique et étroitement surveillés.

Ce système de gouvernement tient à la fois du gouvernement révolutionnaire et de la Constitution de 1791 : il a conservé du gouvernement révolutionnaire le pouvoir dominant du gouvernement central ; le Directoire est comme un comité de Salut public régulier et moins nombreux. D'autre part, le régime institué a emprunté à la Constitution de 1791 l'inégalité des citoyens et le suffrage indirect ; il y a ajouté la division du Corps législatif en deux Chambres et le partage du pouvoir exécutif entre cinq personnes.

La Convention, avant de céder la place au nouveau régime, voulut être sûre qu'il fonctionnerait dans l'esprit où elle l'avait

créé. Depuis le 9 thermidor, la Révolution avait si bien remonté la pente qu'elle avait descendue que les royalistes espéraient une restauration prochaine. Ils comptaient de nombreux partisans dans plusieurs sections de la garde nationale de Paris, et ils venaient de gagner Pichegru à leur cause. Ils espéraient de plus que les prochaines élections leur donneraient la majorité et qu'ils pourraient ainsi faire légalement une contre-révolution. Mais la Convention décida que les membres du nouveau Corps législatif seraient pris pour les deux tiers parmi les conventionnels, de sorte que les royalistes ne pouvaient plus y constituer qu'une minorité impuissante.

Cette disposition était une dérogation à la Constitution. Il fallait qu'elle fût ratifiée par les assemblées primaires, comme la Constitution elle-même. La Convention déclara que la ratification avait été votée par un chiffre très faible de votants. Peut-être est-ce faux. Les derniers jours de la Convention furent ensanglantés par la journée du 13 vendémiaire. Le 4 brumaire, elle déclara sa mission terminée.

Le personnel resté au pouvoir est d'abord en majorité. Il cherche à se maintenir en combattant à la fois les royalistes et les Jacobins. Un serment de haine est exigé des fonctionnaires.

Un complot royaliste est heureusement déjoué ; une tentative plus sérieuse contre l'état de choses établi est celle de Babeuf : après la fermeture du Club du Panthéon où se réunissaient les *Egaux*, ceux-ci continuaient de se réunir secrètement ; ils recrutaient près de 17.000 adeptes et tentaient d'entraîner les soldats du camp de Grenelle. Le 10 mai 1796, Gracchus Babeuf, l'un des chefs du complot, est arrêté. Ses partisans, au nombre de sept ou huit cents, tentent de surprendre le Luxembourg et de soulever le camp de Grenelle. Ils sont prévenus et repoussés ; trente-huit sont passés par les armes, et Babeuf est condamné à mort. A la suite de ces événements, on exige des électeurs le serment de haine à la royauté et à l'anarchie.

Une grave difficulté s'oppose au fonctionnement normal du régime : c'est que les assemblées électorales sont dominées par les ennemis du personnel ancien, et élisent des hommes qui sont ses adversaires, sinon ceux du régime même. Les anciens conventionnels refusent de céder le pouvoir à leurs adversaires, craignant le rappel du roi et le retour de l'ancien régime avec tous ses abus. Ils ont pour eux les officiers, qui sont républicains. Le résultat de cette situation est un conflit permanent accompagné d'actes de violence.

1° Les élections de 1797, qui nomment près de 250 députés

royalistes, accentuent l'opposition et lui donnent la majorité dans les Conseils. Pichegru est élu président des Cinq-Cents; Barbé-Marbois, président des Anciens. Dès lors, la lutte s'engage entre le pouvoir exécutif et la majorité des deux Conseils. Les royalistes fondent le Club de Clichy et préparent le rétablissement de la monarchie. Une restauration semble imminente; le prétendant, Louis XVIII, frère de Louis XVI, se croit sur le point d'être rappelé et fait déjà ses conditions. Mais les armées surtout sont républicaines, et, des bords de l'Adige, Bonaparte promet son concours contre les royalistes. Le Directoire répond au coup d'État parlementaire qui se prépare par un coup d'État du gouvernement et de l'armée. Dans la nuit du 18 fructidor, Augereau introduit dans Paris 12.000 hommes, qui cernent le lieu des séances des Conseils. Les deux minorités, sur l'invitation du Directoire, se déclarent en permanence, annulent les mandats de leurs collègues dont les sièges restent vacants, rétablissent toutes les lois révolutionnaires abrogées depuis peu et condamnent à la déportation cinquante-trois députés, dont Pichegru, Barbé-Marbois, Boissy-d'Anglas, Portalis et Camille Jordan; en outre, deux directeurs, Carnot et Barthélemy. Un grand nombre de royalistes sont ajoutés à la liste de déportation et conduits les uns à Cayenne, les autres à Oléron. Le Directoire devient souverain.

2° Le conflit se propage dans les assemblées électorales : les élections constituent une opération compliquée, qui dure plusieurs jours. Une élection faite en un jour est donnée comme une présomption d'irrégularité. Quand l'assemblée est divisée en deux partis, chacun peut accuser l'autre d'illégalité, et, s'il ne peut pas garder le bureau et la salle, se retirer dans une autre; il y a alors une assemblée mère et une scissionnaire. On ne sait pas avec certitude quelle est l'assemblée légale : la minorité peut avoir gardé la salle par violence, ruse ou connivence avec l'autorité. La question ne peut être tranchée que par les Conseils dans la vérification des pouvoirs, ou par le Directoire. Le conflit s'engage donc surtout sur les élections; c'est un conflit de pouvoirs, où l'on met peu de bonne foi. Aux élections de l'an VI, beaucoup de républicains Jacobins sont élus; le Directoire propose aux Conseils l'annulation d'une partie des élections. On admet les élus de l'assemblée scissionnaire, et le tiers ainsi renouvelé est composé presque uniquement de républicains modérés (22 floréal).

3° Le Directoire et les Conseils ont opéré ensemble dans la question électorale; mais ils se divisent sur le gouvernement pratique et les malversations. La majorité élue en l'an VI est hostile au Directoire : elle annule une élection, force d'autres députés à

démissionner (30 prairial). Elle prend le pouvoir pour repousser l'invasion.

4^o Après le retour de Bonaparte, il s'organise un parti pour apporter des modifications à la Constitution en fortifiant le pouvoir central. Ce parti a pour lui la moitié des Directeurs, la majorité des Anciens ; mais il est combattu par la majorité des Cinq-Cents. Profitant du pouvoir de police donné au Conseil des Anciens, il fait transférer le Corps législatif à Saint-Cloud et donne à Bonaparte, illégalement, le commandement de la dix-septième division. Cet ensemble de mesures facilita le coup d'État du 18 brumaire. Bonaparte se rend à Saint-Cloud, il va d'abord aux Anciens, prononce un discours ambigu ; aux Cinq-Cents, des cris furieux l'accueillent : « A bas le dictateur, à bas les baïonnettes », crie-t-on de toute part, lorsqu'il entre dans la salle, suivi de quelques grenadiers. Il est entouré, il dépose ses insignes, sort de la salle et harangue les troupes. Il somme les soldats d'expulser les agitateurs ; le général Leclerc envahit l'assemblée ; le tambour couvre la voix des députés qui protestent, et la salle est évacuée sans effusion de sang. Le Conseil des Anciens, resté seul en séance, défère le pouvoir exécutif à trois consuls provisoires, Bonaparte, Sieyès et Roger-Ducos, et charge deux commissions, de vingt-cinq membres chacune, de reviser la Constitution.

Cet acte de violence terminait la série des coups d'État contre le régime du Directoire : c'était la Révolution qui abdiquait aux mains du pouvoir militaire, et allait entrer avec lui dans une phase nouvelle. Le régime républicain d'un genre particulier, qui s'était établi sous le nom de Directoire, avait vécu ; il allait céder la place à une monarchie absolue, démocratique.

E. C.

Les Romains et la comédie.

Cours de M. Gustave MICHAUT,

Professeur à l'Université de Fribourg.

L'esprit humain, me semble-t-il, est porté d'une pente naturelle à la simplification. Une tendance plus ou moins consciente le pousse à chercher une formule qui contienne et condense son jugement d'ensemble sur les choses et sur les hommes, et, au risque de mutiler un peu la réalité, il aime à se faire des opinions tranchées. C'est bien là un instinct général. Tous les enfants sont ainsi : ils n'expriment que des jugements absolus ; rien n'est plus difficile que d'accoutumer leurs jeunes esprits à voir un peu plus de nuances, à remarquer les taches qui souillent les plus beaux caractères, à reconnaître les mérites qu'ont pu conserver les pires. Et les hommes, comme les peuples, restent en cela des enfants. Le Français est « léger », disent les Allemands. L'Allemand est « lourd », disent les Français. C'est une surprise pour les uns comme pour les autres de rencontrer un représentant de ce peuple voisin et inconnu qui ne soit point, selon les cas, ou « léger » ou « lourd » ; cela les choque presque, car cela détruit la définition qu'ils s'en étaient faite, — et, d'ailleurs, ils la conservent.

Il y a peu d'exemples plus frappants de cette simplification outrée de nos jugements, que le jugement qu'on porte d'ordinaire sur le peuple romain. Le Romain est austère, le Romain est grave, tout Romain est Caton : voilà, ou peu s'en faut, l'opinion commune ; et, quand nous disons d'un homme qu'il agit en Romain, d'un acte qu'il est digne d'un Romain, c'est bien la même idée que nous exprimons : devant nous se dresse l'image d'un stoïcien peu aimable, mais imposant ou même respectable.

Cela se conçoit. D'abord, il y a certainement là un fond de vérité. On a bien des fois montré, et moi-même j'ai essayé de montrer que le génie latin a plus de force que de grâce, plus de sérieux que de gaieté, plus de fermeté que de souplesse, plus de précision que de variété. Toute l'histoire politique du peuple romain atteste en lui ces qualités. Ses grands hommes, pendant toute la République, des origines à l'Empire, semblent coulés dans un même moule : un esprit un peu étroit mais ferme, une volonté un peu lente mais tenace, une application lourde mais conscien-

cième, voilà par quoi ils sont devenus grands et ont fait grand leur pays ; et, quand un homme comme Scipion essaye de manifester une individualité autre, d'être lui-même, il est brisé. Son sénat donne — à distance, et pour qui voit les choses en gros — l'illusion d'un concile de sages qui n'ont jamais eu de faiblesses humaines et qui n'ont jamais souri. Et son histoire littéraire produit la même impression : les genres graves, les œuvres sérieuses l'emportent de beaucoup en nombre et en mérite sur les genres légers ou les œuvres frivoles.

Et puis, les Romains eux-mêmes ont pris plaisir à se définir ainsi. C'est dans un Cincinnatus, un Caton le Censeur, un Paul-Émile, un Fabius Cunctator qu'ils se reconnaissent et qu'ils s'admirent : toute l'indulgence que les Grecs, peuple léger, ont eue pour les excès de légèreté d'un Alcibiade, les Romains, peuple obstiné, l'ont eue pour les excès d'obstination d'un Caton. Écoutez-les se vanter eux-mêmes dans leurs ancêtres : ils ne parleront que de *Romana auctoritas*, *Romana gravitas*, *Romana constantia*, *Romana simplicitas*, *Fides romana*. « Les nôtres, dit Pline l'Ancien, se sont toujours opiniâtrément attachés à l'utilité et à la vertu (1) » ; et Cicéron, en termes plus magnifiques : « Y eut-il jamais, chez aucun peuple, gravité, constance, grandeur d'âme, honnêteté, bonne foi, y eut-il jamais n'importe quelle vertu éminente qui puisse être comparée à celle de nos pères (2) ? »

D'ailleurs, le caractère de leur langue contribue à nous inspirer pour eux le même respect. A la fois oratoire et concise, grande et sévère, imposante et forte, elle est par excellence une langue de gouvernement. Les textes de lois, les jugements des magistrats, les décrets du sénat, les inscriptions officielles y revêtent naturellement une ampleur lapidaire, une majesté sobre, dont le secret appartient qu'à ce langage. Rien n'y est élégant, poli, charmant, comme dans le parler des Grecs : elle semble, par sa constitution même, l'expression innée d'une pensée souveraine.

Enfin, pour nous Français, des raisons particulières nous prédisposent à sentir plus fortement la gravité romaine. Dès le début de notre littérature proprement classique, Balzac, puis Corneille, ont créé, accrédité, substitué à tout autre, ce type idéal du Romain antérieur. Ceux qui sont venus après eux ont continué la tradition ; et, comme les personnages romains ne paraissaient que dans des sujets tragiques pour s'y exprimer noblement, avec la dignité ordinaire aux héros de nos tragédies, il nous faut un effort pour les

1 Pline, *H. N.*, XXV, II.

2 Cicéron, *Tusc.*, I, I, 2.

concevoir dans la liberté, dans la familiarité de la vie simple et commune : ce n'est point à les grandir, c'est à ne point trop les grandir que nous avons peine.

En réalité cependant, il faut bien en rabattre un peu. Les peintures des tragiques, et du naïf Corneille, et de l'emphatique Balzac, ne peuvent être acceptées que sous bénéfice d'inventaire. — De ce que la langue est grave, il ne résulte nullement qu'elle n'ait jamais pu se plier à l'expression d'idées un peu moins sérieuses. — Les appréciations favorables des Romains sur leur nation n'ont pas, en fait, d'autre valeur que les panégyriques enthousiastes des peuples modernes en faveur d'eux-mêmes, et on ne doit pas plus les en croire sur parole, qu'on ne doit nous en croire nous, quand nous disons, tour à tour et avec la même exagération, tant de bien de nos qualités et tant de mal de nos défauts. — Enfin, si nous jugions les Romains d'après leur histoire *publique*, nous serions dupes. Leur gravité, en effet, est, en partie, une attitude qu'ils se sont donnée. Ils ont une haute idée de l'Etat, et par suite des devoirs de l'homme d'Etat ; et, quand ils en accomplissent les fonctions, par un sentiment à demi involontaire, à demi raisonné des convenances, ils s'efforcent d'agir avec dignité, comme un prêtre accomplit les rites. Ils jouent donc un rôle. C'est ainsi qu'ils sont arrivés à se démontrer que le chant et la danse étaient indignes d'eux (1) ; et cependant, à l'origine, ils ne rougissaient ni de chanter ni de danser, puisque, là où la tradition les excuse, dans les cérémonies religieuses par exemple, ils continuent de le faire. C'est ainsi qu'ils affectent d'ignorer et de mépriser les beaux-arts, la littérature, ces *artes mediocres*, ces *studia leviora* (2) bons pour les Grecs ; et cependant, de plus en plus, hors de leurs fonctions publiques, ils s'y adonnent avec passion ; Cicéron qui, dans le *De Signis* (3), feint d'ignorer les noms des grands sculpteurs grecs et de se les faire souffler par son secrétaire, Cicéron était un amateur d'art. Il faut savoir faire la part de cette espèce d'hypocrisie et ne les pas croire toujours si solennels, si tendus, si guindés parfois, qu'ils aiment à le paraître. En croyons-nous toujours, nous, sur nos hommes d'Etat, les récits avantageux de nos *journaux officiels* ?

Voilà pourquoi, en dépit des apparences, les Romains ont pu avoir une comédie, et, quand on examine les faits d'un peu plus

(1) Scipion Emilien dans Macrobe, *Satur.*, III, xiv. « Nos enfants se mettent à l'école des histrions... ; ils apprennent à chanter, ce que nos ancêtres considéraient comme une honte pour des hommes libres, etc. ». — Sénèque *Rh. Controv.*, I, *préf.*, 8 : « l'étude honteuse du chant et de la danse. »

(2) *De Or.*, I, XLIX, 212 ; I, II, 6 ; *Brutus*, I, 3 ; XVIII, 70, etc.

(3) *De Signis*, III.

près, on s'aperçoit que ce genre, peu grave par définition, loin de répugner au génie de la race romaine, s'accorde parfaitement avec lui.

II

Le premier élément de la comédie, — et qui lui est commun avec toutes les autres formes de la poésie dramatique, — c'est l'action. Or les Romains, par un effet du climat sans doute, avaient, comme les Italiens de nos jours, un goût tout particulier pour les gestes démonstratifs, pour la mimique. C'était un peuple naturellement acteur. Les preuves en sont innombrables. C'est cette habitude des accusés de laisser pousser leur barbe, de se revêtir de vêtements de deuil, d'exciter par leurs prières et par leurs larmes la pitié des spectateurs. C'est cette coutume des orateurs de faire appel à tous les moyens, même les plus matériels, même les plus grossiers, pour provoquer les émotions de leurs auditeurs. Ce sont tous ces récits des historiens qui nous montrent les gens du peuple, aussi bien que les magistrats, se livrant comme d'instinct aux actions expressives, prenant des attitudes théâtrales. Germanicus a appris la révolte des troupes de Germanie ; il court en hâte dans leur camp. « Elles venaient à sa rencontre, les yeux baissés, comme par repentir. Quand il fut entré dans l'enceinte, des murmures confus commencèrent à s'élever. Quelques soldats prenant sa main, comme pour la baiser, glissaient ses doigts dans leur bouche afin qu'il touchât leurs gencives édentées ; d'autres montraient leurs membres courbés par la vieillesse. » Il les harangue. Voyant ses exhortations inutiles, et que quelques-uns d'entre eux veulent même le prendre comme chef de leur révolte, « il s'élança de son tribunal et veut s'éloigner. Les soldats lui présentent la pointe de leurs armes et l'en menacent s'il ne remonte. Il s'écrie alors qu'il mourra plutôt que de trahir sa foi ; et, tirant son épée, il la levait déjà pour la plonger dans son sein, lorsque ceux qui l'entouraient lui saisirent le bras et le retinrent de force » (1). Ne dirait-on pas une scène de tragédie ou d'opéra bien réglée, plutôt qu'un événement historique ?

Aussi trouve-t-on la mimique liée aux cérémonies du culte. Le deuxième jour de leur fête, le 19 ou le 29 mai selon les cas, lorsque les prêtres Arvales, la tête ornée d'épis et d'un bandeau blanc, étaient réunis dans le temple de *Dea Dia*, ils accompagnaient leur sacrifice de gestes symboliques. Deux frères allaient ensemble chercher des grains, l'un d'eux les offrait à l'autre de la main droite, celui-ci les recevait de la main gauche, les rendait au

1) Tacite, *Ann.*, I, XXIV-XXV.

premier, puis tous deux ensemble les remettaient aux officiants. Enfin, une fois les portes fermées, les douze prêtres, divisés en trois groupes de quatre, leur tunique relevée, le livret rituel à la main, dansaient leur danse à trois temps, le *tripudium*, en chantant le *carmen* consacré. En mars, c'étaient les Saliens. Revêtus de costumes militaires, l'épée et le bouclier à la main, ils exécutaient devant l'autel de Mars une danse guerrière; ils évoluaient, prenant des formations diverses, frappant leurs boucliers de leurs épées, et chantant les vers incompréhensibles que leurs prédécesseurs.

Et sans doute on peut dire que Saliens et Arvales agissaient en leur nom; les gestes qu'ils faisaient, ils les faisaient en tant que prêtres, sans perdre, ni oublier, ni même voiler leur personnalité. Mais il y a d'autres cérémonies religieuses où l'on entrevoit l'ébauche d'une véritable représentation; les actes qu'y accomplissent les célébrants n'ont tout leur sens, n'ont leur valeur, qu'à si ces célébrants, par une convention provisoire, cessent d'être eux-mêmes, substituent une autre personne à leur individualité. Telle est la fête des Argées. Le 15 mai, les pontifes, les vestales, les préteurs, tous les autres magistrats portaient processionnellement sur le pont Sublicius deux mannequins d'osier à forme humaine, et les vestales les précipitaient dans le Tibre. C'était là sans doute un souvenir, un symbole, des anciens sacrifices humains (1). Mais, même si l'on acceptait les explications différentes qu'en proposent Plutarque (2) et Ovide (3), il resterait cependant que c'est la commémoration mimique d'actions réelles, ou supposées telles, c'est-à-dire une représentation. Il en est encore de même des fêtes de Cérès (4): les dames romaines, vêtues de blanc, mimaient une scène de la légende, la mère cherchant à travers le monde sa fille ravie par le dieu des Enfers; des Matralies (5): les matrones interdisaient l'entrée du temple de Leucothea (Mata Matuta) aux servantes, à l'exception d'une seule qu'elles y introduisaient pour la souffleter, vengeant sur elle Ino trahie par sa servante Antiphère; des Nones caprotines (6): les servantes revêtaient le costume de leurs maîtresses, en commémoration du jour, où, sous cet heureux déguisement, elles sauvèrent Rome des Gaulois, etc.

(1) Macrobe, *Satur.*, I, VII, et Festus, s. v. *Sexagenarios*.

(2) *Questions romaines*, XXXII.

(3) *Fastes*, V, 620.

(4) Ovide, *Fastes*, IV, 593-4, 619-20.

(5) Plutarque, *Quest. rom.*, XVI.

(6) Macrobe, *Satur.*, I, XI, 35 sqq.; Ovide, *A. Am.*, II, 239.

La mimique n'était pas moins étroitement liée au droit, ou plutôt à la procédure. On sait quelle importance avaient devant les tribunaux romains non seulement les formules mais les gestes mêmes des parties ou du magistrat. Cicéron, un jour qu'il avait contre lui le jurisconsulte Servius Sulpicius, se moque gaiement de cette pantomime obligatoire (1). « La terre, disait le plaignant, qui est dans le pays qu'on appelle pays des Sabins, je soutiens, moi, que par le droit quiritaire elle m'appartient. Je t'appelle donc du tribunal du préteur, sur le lieu même, pour y débattre notre droit. » Et l'adversaire, soufflé par le jurisconsulte, répondait : « Je t'appelle à mon tour de l'endroit où nous sommes, sur le champ où tu m'as appelé. » Et le préteur à tous deux : « Devant vos témoins ici présents, voici votre chemin ; allez. » Et les deux plaideurs feignaient de partir. « Revenez », leur disait le juge ; et ils feignaient de revenir. Assurément les choses avaient dû se passer ainsi aux temps primitifs où s'exerçait quasi paternellement la juridiction des premiers magistrats. Mais, à ce moment, ce n'était plus qu'une action fictive, une pure représentation.

Ainsi donc, dans les cérémonies religieuses, comme dans les formalités de la procédure, il entre un élément représentatif. A l'origine se sont accomplies, ou sont supposées s'être accomplies des actions véritables, et on continue à en faire les gestes, à vide pour ainsi dire, on les joue. Sans doute, on peut ne voir là qu'une preuve de l'esprit traditionaliste des Romains, une routine maintenue par des scrupules excessifs. Mais, à côté de celles-là, se trouvent encore des représentations que des motifs aussi sérieux s'expliquent pas. Elles commémorent des événements qui touchent moins directement aux croyances ou aux intérêts, et qu'on semble prendre plaisir à rappeler pour eux-mêmes. Telles sont, par exemple, les mascarades qui fêtaient l'heureuse issue de la grève des joueurs de flûte. Un édile avait limité à dix le nombre des musiciens qui pourraient escorter un cortège funèbre. Mécontents, ils s'étaient retirés à Tibur. Un jour, on les grise, on les ramène à Rome, masqués et couverts de longues robes de femmes, pour qu'ils se mêlent sans être aperçus aux joueuses de flûte ; et voilà l'épisode amusant que, chaque année, aux ides de juin, leur troupe joyeuse célébrait pendant trois jours à travers la ville (2). Cela ne

1) *Pro Murena*, xii.

2) Ovide, *Fastes*, vi, 657 sqq. — Cf. Tive Live, ix, xix, et Valère Maxime, II, 1, 1. — Cf. aussi en une cérémonie plus grave, la coutume dont parle Suétone : « Dans son convoi (de Vespasien) s'avancait l'archimime Favor, portant un masque qui reproduisait ses traits et imitant, comme c'est l'usage, ses gestes et ses paroles habituelles. » (*Vesp.*, xix.)

saurait se comprendre si l'on n'admet que les Romains aimaient la représentation.

Un second élément de la comédie — et qui, lui aussi, lui est commun avec les autres formes dramatiques, — le dialogue, ne s'accordait pas moins bien avec les goûts du peuple romain. *Aman. alterna Camenæ*: « Les muses latines aiment les chants alternés », dit Virgile (1). Et, en effet, cette alternance se retrouve dans les formes qu'ont revêtues les plus anciennes, les plus spontanées productions de l'imagination populaire. C'est en vers alternés, *versibus alternis* (2), qu'aux jours de la vendange, les vigneron, qu'aux jours des noces, les invités échangeaient leurs plaisanteries fescennines. C'est en vers alternés, *alternis inconditi versus* (3), qu'au triomphe des généraux les soldats donnaient cours à leur licence. Ils formaient comme deux demi-chœurs, et si l'un célébrait le général, l'autre tournait ces louanges en railleries et s'abandonnait à une verve sarcastique. « César a soumis les Gaules », disaient les uns ; et les autres : « Nicomède a soumis César ». Les premiers criaient : « Il triomphe, César, le vainqueur des Gaules », et les seconds : « Il ne triomphe point, Nicomède, le vainqueur de César (4). » Cette habitude a laissé des traces : on retrouve des inscriptions dialoguées (5) ; on reconnaît chez Horace le souvenir de ces échanges d'invectives (6) ; et, d'un ton plus noble, Virgile, lui aussi, dépeint les combats de paroles de ses bergers (7).

Cette alternance n'est pas toujours un véritable dialogue. Parfois, ce sont bien des ripostes que les seconds renvoient aux premiers : ils reprennent et retournent les termes dont ils se sont servis, ils combattent ou ridiculisent leurs idées, ils les raillent eux-mêmes. Mais souvent, dans les fescennins des festins et des noces, dans les saturniens des triomphe, dans les chants amorbées, il n'y a que succession et non point réponse : les chanteurs prononcent, l'un après l'autre, une partie différente du poème comme les fidèles de nos jours chantent alternativement les versets d'un psaume. N'importe : même sous cette forme atténuée l'alternance prépare le dialogue et y conduit.

(1) Virgile, *Buc.*, III, 59.

(2) Horace, *Ep.*, II, 1, 146.

(3) Tite-Live, IV, LIII.

(4) Suétone, *Jul.*, XLIX.

(5) Teuffel (*Lit. lat.* 3, 3) cite à ce sujet l'inscription dialoguée d'Esernia (C. I. L., IX, 2689). On en retrouverait d'autres, par exemple l'inscription de la gourde dont a parlé M. Bréal, si du moins on accepte sa lecture (séance de l'Acad. des inscript. et belles-lettres, 24 mars 1899).

(6) Cf. la lutte des deux bouffons Sarmenus et Messius, *Sat.*, I, v, 51.

(7) Cf. surtout *Buc.*, III.

Enfin, il est un troisième élément, celui-là propre à la comédie, puisque c'est lui qui la caractérise : la gaieté railleuse. Et lui non plus n'est pas étranger, tant s'en faut, à l'esprit romain. En effet, si l'inspiration comique paraît mal s'accorder avec cette gravité un peu forcée qui est un des traits du Romain, elle s'accorde en revanche parfaitement avec l'instinct positif, le sens pratique qui est un autre trait non moins certain de son caractère. Etre terre à terre, c'est être prédisposé à la raillerie pour tout ce qui, défaut ou même qualité, paraît de nature à nuire au succès. Et puis l'esprit de l'homme ne peut rester toujours tendu, il doit se récréer quelquefois, et, quand le sens du beau n'est point inné chez lui, il se récréait naturellement dans la contemplation du laid, et le rire en sort.

La raillerie sarcastique, « le vinaigre italien », pour parler comme Horace (1), était pour ainsi dire chez elle, dans cette ville que Cicéron appelle « une ville mauvaise langue », *maledica civitas* (2), et cela dès les origines. Ainsi s'explique l'usage de ces vieux mots, *succinere*, riposter en couplets, *occentare*, donner un charivari, *obregulare*, conspuer, *pipulus*, huée injurieuse, *fescennins*, vers satiriques, etc., qui tous expriment une même idée de scènes, ou de gestes ou de paroles moqueuses. Ainsi s'expliquent tant de sobriquets destinés à rappeler soit une difformité physique, soit une habitude qui peut être ridiculisée, soit un vice (3) : *Strabo*, louche, *Pætus*, œil de travers, *Cicero*, bouton en forme de pois chiche, *Scaurus*, pied bot, *Varus*, cagneux, *Nasica*, nez pointu, *Capito*, grosse tête, *Porcius*, l'éleveur de porcs, *Caligula*, le porteur de souliers militaires, *Brutus*, ou *Bestia*, la bête, *Merula*, le merle, *Verrus*, le verrot, *Varrus* (*Varo*), le lourdaud, *Bibulus*, l'altéré, etc. Et ce qui prouve bien combien l'habitude de ces surnoms était ancienne, c'est qu'ils restaient attachés aux différentes branches des grandes familles, qui avaient fini par y voir des noms comme les autres, même plus illustres que les autres ; combien elle était invétérée, c'est que jusque sous l'Empire on continuait à les créer encore : le soldat appelait Tibère (4), *Biberius Caldius Mero* (Biberon), Vin chaud, Vin pur) au lieu de *Tiberius Claudius Nero*.

Dès les origines aussi, d'après tous les témoignages, cette satire satirique s'était manifestée sous une foule d'autres formes :

(1) *Sat.*, I, VII, 32 : « italium acetum ».

(2) *Pro cæli.*, XVI, 38. — Cf. *Trebellius Gallien*, 9 : « Romanorum facetiæ. »

(3) Cf. *Quintilien*, I, IV, 25, et *Pline l'Ancien*, *H. N.*, VII, x ; XI, xcix, cx ; XXV, II ; XXXVII, VI, et *Macrobe*, *Satur.*, I, VI, 26-30 ; III, xv, 1-3, et *Varron* Maxime, IX, XVI, 2-5.

(4) *Suétone*, *Tiber.*, XLII.

ces luttes d'injures, qu'Horace n'a pas dédaigné de reproduire (1) ; ces chants insolents du triomphe, dont nous avons vu César lui-même victime et auxquels n'a pour ainsi dire échappé aucun des grands hommes de la République, ni Cincinnatus ni Camille (2) ; ces fescennins enfin, *opprobria rustica* (3), *procacitas fescennina* (4), etc., qui ont été comme le germe d'une comédie nationale. Il fallait bien que la tendance fût forte et l'abus dange-reux, pour que la loi des Douze Tables les réprimât par un article spécial : « Si quelqu'un a donné à un autre un charivari injurieux, s'il a composé des vers pour lui causer honte ou déshonneur, qu'il soit frappé du bâton : *si quis pipulo occer-tavit, carmenve condisit quod infamiam facit flagitiumve alteri, fustiferitod* (5). » Et la crainte du bâton a bien pu faire taire les faiseurs de chansons, qui n'ont plus osé lancer leurs malices qu'aux jours d'indulgence, comme les noces (6) ; mais rien n'a pu arrêter la méchancelé de l'esprit de parti, ni l'âpreté des avocats. Les anciens nous rapportent une foule de saillies, de plaisanteries, de bons mots, de jeux de mots plus ou moins heureux qu'ont lancés les orateurs dans les débats publics du sénat, du forum ou du barreau. Sans doute, la plupart nous paraissent froids ; et, rapportés par écrit, n'ayant plus l'air d'improvisation qui leur donne leur sens et leur valeur, ils n'ont souvent pour nous guère de sel. Mais tous ces orateurs, désireux de plaire au public, les eussent-ils prononcés, s'ils n'avaient su donner ainsi satisfaction à sa malignité ? Cicéron — qui en a tant à son compte et pas toujours de bons (7) — eût-il employé une vingtaine de chapitres de son *De Oratore* (8) à fournir des règles et des exemples de plaisanterie, s'il n'eût point pensé rendre service à ceux qui voulaient apprendre à parler ? On pourrait appliquer à tous les Romains ce qu'un historien ancien nous dit de l'empereur Hadrien. C'est un peuple « prompt à lancer des reproches, de railleries, des injures et à y répondre, habile à riposter aux ver-

(1) *Sat.*, I, v.

(2) Tite-Live, III, xxix ; IV, xx, lxi ; V, xlix ; VII, x, xvii, xxxviii ; X, xxx xxxix, vii ; xly, xxviii., xliii.

(3) Horace, *Ep.*, II, 1, 146.

(4) Catulle, lxi, 122.

(5) Cf. Horace, *Ep.*, II, 1, 147.

(6) Sénèque Ra., *Controverses*, vii, 21 ; Sénèque Tr., *Médec.*, 107, 113, etc.

(7) Dans les Verrines notamment. On sait qu'après sa mort a été publié (probablement par son affranchi Tiron) un recueil de ses bons mots en trois livres (Quintilien, VI, iii). — Cf. aussi celles de ses plaisanteries qu'a recueillies Macrobe (*Satur.*, III, iii).

(8) II, liv-lxxii. Cf. Quintilien, VI, iii, et Macrobe, *Satur.*, II, i-vii.

par des vers, aux bons mots par de bons mots (1). » Ce sont les dignes pères des Italiens, inventeurs de la *Commedia dell' arte*.

Ainsi donc, drame, c'est-à-dire action et dialogue, drame joyeux, c'est-à-dire moquerie, la comédie devait trouver et a en effet trouvé à Rome un terrain favorable.

III

Qu'on n'oppose point à cela la brièveté de sa vie et de son succès. La fortune de la comédie romaine, en effet, a été singulière. Elle a eu une vive et rapide floraison, suivie d'une chute brusque. Dès la fin du VI^e siècle de Rome, après Térence, elle n'offre plus de grand nom ni d'œuvre connue. Peu après, nous ne trouvons plus d'auteurs. Sous l'Empire, les représentations mêmes se font rares, puis disparaissent presque. Mais trop de raisons expliquent cette disparition. Dès Nævius, la sévérité des lois a réprimé l'imitation de la comédie grecque ancienne ; après Plaute et Térence, les modèles de la comédie nouvelle commencent à être épuisés. La pantomime, le mime, l'atellane, plus faciles à comprendre, plus amusants, plus libres, plus obscènes aussi, lui font de bonne heure concurrence. Les jeux du cirque, les courses, les combats de gladiateurs, les exhibitions d'animaux se développent et remplacent le théâtre. Lui-même portait en lui un germe de mort : la partie matérielle, la mise en scène développée à l'excès tue la partie littéraire : à l'époque d'Auguste déjà, une représentation n'est plus qu'une exhibition (2). Enfin le public lui fait de plus en plus défaut : les affranchis qui n'ont que le nom de Romain, qui parfois ne connaissent point ou connaissent peu le latin, ont noyé les rares survivants de la vraie race latine.

Mais on pourrait y opposer avec plus de force le jugement sévère de Quintilien : « C'est dans la comédie que nous sommes le plus faibles. Varron peut bien dire, en reprenant la phrase d'Œlius Stilon, que « les Muses auraient parlé le langage de Plaute si elles avaient voulu parler latin » ; les anciens peuvent bien combler de louanges Cæcilius ; on peut bien attribuer à Scipion l'Africain les comédies de Térencé, qui sont ce qu'il y a de plus parfait dans ce genre et qui auraient plus de grâce encore si l'on n'y trouvait que les trimètres du dialogue ; malgré tout cela, à peine arrivons-nous à en avoir une ombre légère ; si bien que, selon moi, c'est notre langue même qui est incapable de

1. Aurelius Victor, *Vitt. imper.*, *epit.*, xiv.

2. Horace, *Ep.*, II, 1, 182-*sqq.*

cette grâce réservée aux seuls Attiques, puisque les autres dialectes de la Grèce elle-même n'y ont point atteint (1). Et pourtant nous savons combien Quintilien a d'indulgence pour la littérature latine; dès qu'il le peut sans trop de scandale, ne la met-il point au niveau de la littérature grecque?

Quels sont donc les motifs de cette sévérité? Assurément, la rareté des représentations d'une véritable comédie en son temps, en est un. Pour juger les pièces, il est obligé de les lire; et une comédie de Plaute, par exemple, perd beaucoup de son intérêt à n'être point vue. Qu'est de nos jours une pièce d'intrigue ou un vaudeville à la lecture? — Mais cette raison ne suffit point; car Quintilien a lu aussi les pièces de Térence où l'intrigue a moins d'importance, et il ne les juge pas mieux; il lit les pièces grecques et il les préfère.

On trouve un second motif dans le but particulier que poursuit Quintilien. Il veut former l'orateur. Il cherche donc avant tout les peintures psychologiques, la représentation des caractères et des passions, les discours; et ces parties-là sont un peu sacrifiées dans les pièces de Plaute. — Mais cette raison ne suffit point encore; car ici également les pièces de Térence répondraient mieux aux désirs de Quintilien.

Le véritable motif, c'est que Quintilien connaît à la fois le théâtre grec et le théâtre latin, et que la comparaison n'est point favorable à ce dernier. La comédie latine n'a point d'originalité, car elle n'est qu'une adaptation de la comédie grecque, parfois même une traduction corrigée par la contamination. La comédie latine a moins de délicatesse que la comédie grecque, car les auteurs et le public sont moins fins que les auteurs ou le public attiques. La langue latine est moins élégante, moins souple que la langue grecque. Et pour qui lit à la fois les modèles et les imitations, l'infériorité des Latins est trop éclatante: Aulu-Gelle n'a qu'à présenter simultanément les fragments de Ménandre que Cæcilius a cherché à traduire pour que la différence saute aux yeux (2).

Mais, pour nous, cette raison n'existe point, puisque la comédie grecque nouvelle nous est inconnue. Au contraire, on pourrait presque dire que, par là même, la comédie latine a pour nous un intérêt de plus. Non seulement elle nous fait connaître une des formes de la littérature latine; mais, indirectement, elle nous offre une image effacée d'un des genres où le génie grec a le plus brillé. Nous avons donc une double raison de l'étudier. Ainsi on s'intéres-

(1) *Instit. Orat.*, X, 1, 98-100.

(2) *Nuits att.*, II, xxiii.

serait doublement à l'œuvre d'un graveur, si l'on y cherchait à la fois à caractériser son talent et à se faire une idée des tableaux aujourd'hui disparus qu'il aurait copiés, et dont il reproduirait pour nous, sinon la couleur, au moins le dessin.

Gustave MICHAUT.

Le théâtre de Corneille. — « Horace »

Conférence, à l'Odéon, de M. HUGUES LEROUX.

MESDAMES, MESSIEURS,

Un mauvais hasard, que je regrette, m'a empêché jusqu'à présent d'assister à une seule de ces réunions du jeudi : j'aurais été heureux de voir quel était le genre de ces conférences, et quel était le gracieux public qu'on y rencontrait. Heureusement pour moi, on publie une bonne, une très bonne revue, qui s'appelle la *Revue des Cours et Conférences*, et où ceux qui ne sont pas venus s'asseoir ici, du côté des spectateurs, ont la chance de pouvoir apprendre la parole odéonienne. Je voudrais même dire au sténographe, dont cette excellente *Revue* m'a menacé, que je lui serai infiniment reconnaissant, s'il est tapi dans quelque coin de la salle, de consentir à ne pas tailler son crayon. Après avoir lu la solide, la parfaite conférence sur Rotrou que la *Revue* publie dans un de ses derniers numéros, j'ai été quelque peu inquiet : je me suis dit que je m'étais sans doute trompé, quand je m'étais imaginé (une conférence signifiant, étymologiquement, « une parole que l'on a ensemble ») que vous attendiez de moi, tout simplement, un certain nombre de réflexions, et non une œuvre d'érudition, que je suis incapable de vous apporter. Je vous demande donc de bien vouloir me faire crédit de l'incorrection qui accompagne toute parole vraiment improvisée ; et, comme il serait très embarrassant de remettre sur leurs pieds des phrases nées sans pieds, j'insiste encore pour que le sténographe veuille bien remettre son crayon dans son étui (1).

1) Nous remercions M. Hugues Leroux de l'excellente réclame qu'il a bien voulu faire pour notre modeste publication en plein théâtre de l'Odéon ; elle nous est d'autant plus agréable qu'elle était absolument imprévue. Mais nous prions nos lecteurs de ne voir là qu'un trait de modestie exagérée et qu'une

Il y a bien des façons d'aborder et d'étudier un chef-d'œuvre. Quand il s'agit d'un homme comme Rotrou, qui est peu connu, et qui, pour l'ensemble du public, ne représente guère qu'un nom, il est nécessaire de l'éclairer par la comparaison de ceux qui s'essayèrent aux mêmes efforts que lui, et qui lui furent inférieurs : c'est la méthode qu'a suivie dernièrement M. Bernardin dans sa conférence sur *Saint-Genest*.

Lorsque j'ai su que j'aurais à vous parler d'*Horace*, j'ai tâché de rallier mes vieux souvenirs de rhétorique. Vous ne vous en apercevrez pas, Mesdames et Messieurs ; mais j'ai fait autrefois une excellente rhétorique, avec un homme, aujourd'hui défunt, auquel il est bien juste qu'aïlle mon souvenir, en cette minute où, indigne élève, je voudrais vous répéter quelques-unes de ses leçons : il s'appelait M. Gustave Merlet, et enseignait au lycée Louis-le-Grand. Il a écrit un livre (j'espère que quelques-uns d'entre vous l'ouvrent encore) où il analysait les chefs-d'œuvre classiques avec une juvénilité d'âme qui persistait malgré les années, et qui nous donnait l'impression, lorsque nous venions nous asseoir devant sa chaire, que nous avions en face de nous un autre élève de rhétorique, mais qui redoublait sa classe pour la trentième fois. Oui, il apportait dans son enseignement l'élan de la jeunesse : il critiquait, sans doute ; mais il admirait aussi et avec amour. Nous sommes dans un temps où l'on prétend examiner tout avec froideur : je ne suis pas sûr que mon vieux maître n'ait pas autrement raison, et que ce n'est pas encore en admirant que l'on a les plus grandes chances de bien comprendre.

Donc, je me souviens que M. Merlet nous avait appris autrefois que la pièce d'*Horace*, ou plutôt le sujet emprunté à Tite-Live, avait inspiré, avant notre Corneille, d'autres auteurs. C'est L'Arétin, je crois, qui avait fait un *Horace*, ou, plus exactement, une *Horace*, car c'était de la sœur d'Horace qu'il était question dans le titre italien. Lope de Véga avait aussi essayé, en espagnol, ce sujet si propre à émouvoir des âmes tragiques. Il y a même un prêtre, un jésuite, je crois, le père Laudun, qui, avant Corneille, avait donné un *Horace*. — Il m'aurait été facile, Mesdames et Messieurs, de me transporter à la Bibliothèque nationale, et de faire descendre, de dessus les gradins, un certain nombre de livres poussiéreux que j'aurais feuilletés ; de toucher ainsi du doigt les différences qui peuvent exister entre la conception que

précaution oratoire de la part du charmant conférencier, dont la parole parfaitement correcte, originale, spirituelle, n'a jamais à redouter le crayon du sténographe. Nos lecteurs pourront d'ailleurs s'en convaincre une fois de plus.

notre Corneille s'est faite de son sujet, et celle, toute différente, qu'en eurent cet Italien, cet Espagnol et ce père Laudin. Il aurait été peut-être encore plus court d'aller à l'une de ces excellentes éditions des chefs-d'œuvre classiques, où nous trouvons des commentaires si complets. Mais je me suis dit que cet effort-là, vous pourriez le faire sans moi, — et que j'étais tout au monde, excepté un érudit : peut-être un homme d'action, peut-être un colonial, peut-être — certainement même — un campagnard. Autrefois, j'ai vendu de la pacotille à des nègres, et je leur ai affirmé que c'était le dernier article parisien : ils m'ont cru. J'ai eu l'impression, cette fois, que si je vous apportais mon érudition, vous ne me croiriez pas. Je me suis dit que je vous présenterais un *Horace* tout différent de celui qu'aurait pu vous montrer un savant, même un traducteur. J'ai voulu comparer, dans mon souvenir et dans l'impression nouvelle qu'elle m'a faite, l'autre jour, lue sous la lampe, devant mes enfants, cette pièce éternelle, que (je l'avoue à ma honte) je n'avais jamais vu représenter, et que je n'avais pas relue depuis tantôt une vingtaine d'années ; — *Horace*, tel que les jeunes gens et les jeunes filles qui sont ici peuvent le sentir, et *Horace*, tel que nous le goûtons, nous autres qui avons fait plus longuement le voyage de la vie.

Or, l'impression que j'avais gardée de cet *Horace* d'autrefois, c'est que cette tragédie inspirait une grande confiance aux maîtres de l'Université. Cette pièce a l'avantage qu'il n'y est pas trop question d'amour ; on est, en effet, embarrassé parfois dans une classe pour commenter les égarements de Phèdre devant un public de jeunes filles, par exemple. Il n'y a qu'une personne qui soit décidément amoureuse dans *Horace* : c'est Camille. Elle se permet de faire un choix qui n'est pas d'accord avec les sentiments de toute sa famille ; elle en est punie de telle façon, que l'on peut considérer que l'amour n'est pas là d'un mauvais exemple. A l'époque dont je vous parle, c'était donc une pièce qui rassurait ; elle faisait mieux : elle plaisait à l'Université de mon temps, comme elle platt à l'Université d'aujourd'hui, parce que ce qu'on nous y donnait à admirer, c'était, vous le savez comme moi, le culte de la patrie.

Quand on est très jeune, on n'a pas une idée exacte des choses. Il m'est arrivé quelquefois de me trouver sur une place et de chercher à voir d'ensemble une cathédrale, pour juger à la fois de sa beauté générale et de ses beautés particulières. Or, généralement l'on est trop près du monument, trop petit, et l'on se casse le cou. Eh bien ! en présence de caractères, je ne dirai pas aussi démesurés, mais aussi élevés que ceux d'*Horace* et de

son père, j'avais un peu, dans ma jeunesse, cette impression d'écrasement ; et je ne suis pas bien sûr que j'avais aperçu, à ce moment, la réelle portée de la tragédie. Mais, l'autre jour, ma sensation a été toute différente : ce n'est pas sur la place que je suis resté, c'est bien dans l'église même, dans la basilique, dans l'admirable, dans la sublime cathédrale que je suis entré ; et je me suis aperçu qu'on y célébrait un culte qui répondait justement à toutes mes angoisses, à toutes mes espérances de l'heure présente ; et que là, sur l'autel de la patrie, c'était le sacrifice de nos passions qu'on nous apprenait à faire.

Il est bien intéressant de chercher à se rendre compte de l'état d'esprit où devait se trouver le poète. Rappelons-nous la date précise de la représentation d'*Horace* : c'est, n'est-ce pas, en 1640. Quelles sont, à cette époque, les conditions historiques ? Richelieu, qui a été le patron, parfois malfaisant, mais enfin le patron de Corneille, n'a plus que quelques mois à vivre. Son œuvre est terminée. Vous savez quel a été cet homme : serviteur du roi, persuadé, avant que les lois modernes de l'évolution et de la lutte pour la vie eussent été scientifiquement établies, qu'il y avait tout intérêt à s'élever du composé au simple, — Richelieu avait pensé que le royaume de France, pour durer, ne devait pas laisser subsister ces concurrences féodales qui n'avaient qu'à s'unir pour l'écraser ; qui pouvaient, d'un instant à l'autre, mettre en péril ses destinées et son existence même. Il avait eu, d'autre part, à lutter contre les protestants : peut-être avait-il apporté dans cette lutte la passion du prêtre ; mais enfin, partant du même principe que tout à l'heure, c'est-à-dire de la nécessité de faire régner dans le pays l'unité par la force, il avait cru que, pour achever l'œuvre royale, il ne fallait plus souffrir « un état dans l'Etat ». Si bien donc qu'au moment où il va mourir, l'œuvre entreprise par tant de rois, souvent recommencée, puis à demi détruite, s'achève : le corps de la France existe ; les provinces se tiennent ; et un premier frémissement, partant du centre du pays, donne au pays entier la notion de son unité. A cette minute toute nouvelle, l'idée de patrie est née ; mais elle s'identifie encore avec l'idée de roi. Cela est très frappant lorsqu'on lit *Horace*. Corneille est plein de souvenirs romains : Rome... Rome..., il pense à la *Roma æterna*. Mais il rencontre ce personnage à peine existant : Tulle ; et il conserve devant lui l'attitude que les mœurs imposaient à un homme de son temps en présence du roi. Pourtant, c'est du côté de Rome, et non du côté de Tulle, que vont les tendances de Corneille ; c'est à Rome que les Horaces ont donné leur vie : ce n'est pas pour maintenir la cou-

ronne sur la tête de Tulle. Si bien que, lorsqu'au dernier acte, nous voyons le vieil Horace, accablé de maux, se jeter aux genoux de ce roi, pour lequel il a sacrifié sa famille entière, avec les idées que nous avons maintenant et qui nous font aimer la patrie par-dessus tout, nous éprouvons comme un besoin d'aller relever le vieillard, avant même que Tulle lui ait dit qu'il ne devait pas rester à ses pieds.

Corneille sent donc, à cet instant, frissonner en lui un sentiment neuf, auquel il ne donne pas encore le nom que nous lui attribuons aujourd'hui, mais qui cependant avait déjà été nommé dans notre histoire, lorsque Marie Stuart et, avant elle, Jeanne, sur son destrier, prononcèrent ces mots : « Douce France ! » A la minute où il écrit *Horace*, Corneille a déjà donné le signe de cet esprit nouveau. Préoccupé qu'il est, dans l'œuvre profonde et réelle de son âme, — œuvre qui n'est pas seulement d'imagination, mais qui a des racines dans son être même, — préoccupé qu'il est d'extérioriser cette âme et de la montrer en conflit avec toutes les difficultés contre lesquelles l'action se heurte, il nous montre d'abord la lutte du devoir filial et de l'amour. Chimène et Rodrigue, soutenus par un sentiment qu'ils puisent dans leur sang, dans leurs veines, et, d'autre part, troublés par le devoir qu'il leur impose, ont été la première de ses préoccupations : il s'est demandé ce que devenaient deux amants, lorsqu'un devoir aussi terrible que celui de venger un père se dressait devant eux. Il pense déjà à *Polyeucte* ; il entrevoit déjà le moment où il montrera toutes les passions d'un homme en lutte avec l'idée du divin. Mais, dans cette ascension où son génie gravit lentement des degrés successifs, entre le conflit du devoir et de l'amour terrestre et le conflit du devoir et de l'amour divin, il aperçoit une plate-forme intermédiaire, sur laquelle il nous arrête aujourd'hui : c'est l'amour de la patrie.

Il est très difficile, je crois, de comprendre quelque chose à cette pièce, si l'on ne cherche pas à se former une idée exacte de ce qu'était la famille romaine, dont Corneille a voulu nous peindre la vie intime à une heure aussi tragique que celle de la guerre entre Rome et Albe. Il y a des notions historiques qui sont aujourd'hui dans le domaine public, et qui étaient neuves à l'époque où écrivait Corneille. Nous sommes tous édifiés maintenant sur ce qu'était la *gens* romaine ; on ne l'était pas de ce temps-là. Nous savons quels étaient ces hommes qui, par un coup de main, avaient fondé l'empire qui devait commander un jour au monde ; nous savons qu'au moment où ils avaient abandonné leurs habiles brigandages pour passer à la vie civilisée, ils s'étaient

liés par un contrat dans lequel ils avaient réservé tous leurs droits individuels. Chacun d'eux se préparait à devenir le *pater* d'une famille particulière, où il était bien entendu qu'il resterait chef absolu, « maître après Dieu ». Il y était prêtre, justicier, législateur ; il y était même le pouvoir exécutif. Brutus n'ira chercher personne pour tuer ses enfants. Quand le vieil Horace croit que son fils l'a déshonoré en abandonnant le champ de bataille sans y avoir versé son sang après celui de ses frères, il n'a pas une minute d'hésitation ; il se sent maître de sa vie : il est bien décidé à le frapper. Le jeune Horace, lui aussi, partage ces sentiments, qui ne sont que l'exacte représentation d'une situation historique. Au dernier tableau, lorsqu'il a frappé sa sœur, il se présente de lui-même à son père, en lui disant : « Ma vie t'appartient. J'ai commis une faute : frappe-moi ; rends ta justice ». Enfin, les filles ont le même sort ; elles ne disposent pas, — vous l'imaginez bien, — du moyen de se marier selon leur convenance ou leur désir : lorsque le fils est à ce point, et pour toute sa vie, dans la main du père, les tendres caprices de la fille sont également soumis à la volonté paternelle.

Il est bien curieux de remarquer, Messieurs, qu'à travers les temps et malgré les siècles, des situations analogues maintiennent des états analogues. J'ai vécu autrefois, par goût, par curiosité, par amour du pittoresque, dans un monde qui est à peu près inconnu : celui des bateleurs, des jongleurs, des saltimbanques, de tous ces coureurs de grandes routes que vous voyez se transportant perpétuellement d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, emportant avec eux leurs pénates. Ces gens-là peignent sur la toile qui domine leur baraque : « Famille X***. » Ils ne se trompent pas : c'est bien la *gens* antique. Comme ils n'ont pas part à la vie sociale, attendu qu'ils sont « les errants », ils ont été obligés, tout comme dans l'antiquité romaine, de conserver ces mœurs spéciales dont je vous parlais. Oui, les gens que vous voyez à la « Foire aux pains d'épices », à la Place du Trône, continuent, à travers les siècles, à vivre en dehors des codes qui nous régissent, à vivre uniquement d'après les principes de cette loi romaine, cornélienne ou horacienne, que vous voyez triompher dans la tragédie qui nous occupe. Comme dans le passé, le vieillard est l'homme qui compte : nous n'assistons pas à cette déchéance si rapide qui, dans l'évolution des sociétés modernes, fait considérer, par tout ce qui est jeunesse, l'homme âgé comme quelqu'un qui n'est plus au courant, et que l'on écarte. Là, au contraire, c'est « le vieux », qui a voyagé, qui a l'expérience ; comme dans la société antique, c'est lui qui est au courant de

tous les « trucs », de tous les rites de la profession. Sa situation de père de famille reste si prépondérante, que son fils marié, qui a trente ou quarante ans, et qui n'a pas été maître de son mariage, continue à lui apporter son gain. Le jour où le vieux père mourra, le fils aîné héritera de lui et lui succédera, en vertu du principe de la transmission familiale, qui ne permet pas que ce qui a été la richesse commune s'éparpille. Cela se passe ainsi dans la société asiatique. Enfin, nous en avons encore un exemple, tout près de nous : dans la vie des tribus errantes du Sahara et du Plateau algérien, j'ai trouvé exactement les mêmes coutumes. Par conséquent, nous pouvons conclure de tout cela qu'il ne faut pas voir dans *Horace* une convention historique, reflet de mœurs qui n'auraient jamais existé, mais bien la vérité même, et la représentation de ce que furent les sociétés passées.

Cela dit, jetons un coup d'œil sur les différents personnages, et tâchons de les noter en passant. Car vous n'attendez pas de moi, n'est-ce pas, que je vous raconte par le menu une pièce dont les principaux fragments sont dans la mémoire de tous. — Ce que j'admire d'abord profondément, c'est l'art avec lequel Corneille a distingué, dans cette question si particulière du patriotisme, l'attitude différente de la femme et de l'homme. Il y a, aujourd'hui, une école de penseurs, de philosophes et... d'imbéciles, qui raconte que l'homme et la femme sont deux moitiés, non pas harmonieuses, mais égales de l'humanité ; qu'elles ont sur la terre les mêmes rôles à jouer, les mêmes devoirs à remplir. Je vous demande la permission de me ranger parmi les... imbéciles qui ne partagent pas l'opinion de ceux-là. J'ai vu la femme dans différents pays et dans différentes civilisations : partout, j'ai constaté que c'était elle qui portait sur les épaules le poids le plus lourd de la journée ; partout, j'ai constaté qu'elle avait le droit de s'adresser à notre tendresse (cela vaut mieux qu'à notre justice) pour que nous la déchargions des fatalités inutiles ; nulle part, au contraire, je n'ai trouvé une femme qui fût en rien égale à l'homme ; je l'ai trouvée parfois supérieure, parfois inférieure, toujours à côté et en dehors de lui. Voyez un peu ce qui se passe à la minute où, la guerre éclatant entre Rome et Albe, Sabine et son mari se demandent quel sera leur sort. Cette force obscure, que quelques-uns appellent le hasard, et que, pour ma part, Messieurs, je vous demande la permission d'appeler la Providence, savait bien ce qu'elle faisait, lorsqu'elle donna en partage à ces moitiés distinctes d'une humanité double des sentiments très différents, qui devaient leur permettre de soutenir les rôles respectifs qu'elle leur avait assignés. Le rôle de l'homme, c'est de lutter pour l'idée ;

Il est le soldat naturel de la cité, lorsqu'elle se trouve en péril. Aussi, Horace ne songe-t-il qu'à l'Etat : c'est l'Etat qu'il doit défendre ; c'est pour l'Etat qu'il doit courir au combat. La femme, de son côté, est chargée de penser à la vie, et elle vient à bout de sa tâche grâce à l'amour ; les sentiments que renferme son cœur l'ont désignée pour être le génie du foyer, le défenseur de la famille, en face de l'homme qu'attire trop facilement la déception.

Ce n'est pas seulement à Rome, entre Sabine qui dit : « Ta femme et tes enfants... », et Horace qui répond : « L'Etat... », que vous trouverez ce conflit. Allez à Valenciennes, dans le pays du charbon, un jour où l'on annoncera une grève. Je n'examine pas ici la question de savoir si ces révoltés ont raison ou s'ils ont tort : je verse des larmes de sang sur eux, quand ils ont raison et qu'on leur donne tort ; je verse des larmes de sang, quand ils ont tort et qu'on leur dit qu'ils ont raison. Mais ce qui est un spectacle tragique, je vous le jure, c'est de voir, en ces heures de grève, la femme qui retient l'homme par ses habits, qui lui dit : « Occupe-toi de ta femme, occupe-toi de tes enfants... ». Et l'homme, — sentant, dans sa cervelle obscure, qu'il a un autre rôle à jouer, qu'il appartient à cette grande et vague collectivité pour laquelle il faut faire un effort, à laquelle il faut sacrifier au besoin sa faim, la faim de ses petits, et toutes ses tendresses, — l'homme dit : « J'irai là-bas, à la réunion publique, parce que c'est là qu'est ma place ». Le voilà, le duel cornélien ; car ces gens-là ont des sentiments cornéliens... bien qu'ils soient tout noirs de charbon.

La pièce de Corneille soulève d'ailleurs une autre question, bien passionnante et bien actuelle. Il y a, de nos jours, une théorie qui domine : c'est que nous sommes des animaux, et que le meilleur moyen de fortifier le sang de tout le monde, c'est de mélanger les races. Mais, en faisant ce mélange, on nous apporte peut-être de la force ; en tout cas, on met en conflit des âmes et des traditions. En voici un exemple, et Sabine n'est pas seulement une Romaine ; j'ai eu dans ma vie l'occasion de la rencontrer. — C'était une jeune fille française, qui, quelques mois avant la guerre de 1870, alors que ce que l'on appelait la *freundlichkeit* allemande était pour nous autres un idéal charmant auquel on se plaisait, — c'était, dis-je, une jeune fille française, qui s'était fiancée à un professeur allemand. (Il a joué depuis un rôle important dans l'histoire de son pays.) Ils accomplissaient leur voyage de noces, quand la guerre éclata. Vous voyez que nous ne sommes pas si loin de Sabine et de son aventure. Cette femme dont je vous parle, je l'ai connue 25 ans plus tard. Elle était restée fidèle à tous ses devoirs. Elle avait, pour ainsi dire, partagé son

cœur en deux; et, depuis son mariage, sa vie entière n'avait été qu'une longue agonie. A l'heure qu'il est, de l'autre côté du Rhin, où elle habite, je suis sûr que, si sa voix pouvait s'élever, elle vous dirait ce que dit Sabine : « Vous vous trompez, quand vous dites qu'on n'emporte pas sa patrie en soi-même, quand vous dites qu'en suivant l'époux la femme a rompu avec tout son passé. Pour celles qui ont eu un pareil malheur, il n'y a qu'une issue : c'est celle que Sabine réclame, elle va quêtant la mort à l'un et à l'autre. Lorsqu'une fois l'amour du pays a illuminé un cœur, vous ne pouvez pas espérer que, du jour au lendemain, un autre le remplacera. L'amour grandit tout, unifie tout; mais il ne peut pas tout détruire. Croyez-moi : l'amour de la patrie peut se trouver en conflit avec l'amour humain, de telle façon que la vie en soit pour toujours empoisonnée.

C'est donc par un artifice merveilleux de son génie que Corneille a placé, à côté de cette Sabine émouvante, tragique, résignée à son destin, cette Camille, qui, elle, sans hésiter, suit tout droit son désir. Ses imprécations ont fait couler beaucoup d'encre. Je me souviens d'avoir lu autrefois la comparaison de Sabine et de Camille. On n'oublie que de dire une chose, c'est que Sabine, qui dans sa résignation s'offre en victime, est l'image même de l'amour conjugal; tandis que Camille, c'est le désir, c'est l'amour tout court. Sabine est comme un fruit d'automne; son rôle est rempli. Elle a donné des enfants à Rome, et surtout à Horace : elle accepte la fatalité de l'heure présente. Elle a fait ce pour quoi elle était faite : son destin est accompli. Camille n'a pas cette philosophie-là. Voyez-vous cette révoltée (on dirait aujourd'hui cette anarchiste) : comme Rome lui est indifférente ! Comme il jaillit de sa bouche, ce cri qui ne respecte rien de ce qu'elle croit être les préjugés des siens ! Et ces paroles, loin de nous choquer, doivent nous apparaître au contraire comme l'expression d'une vérité très grande. Car enfin, quand l'aile de la mort est si large, que nous la voyons en une seule journée faucher les Horaces et les Curiaces, n'est-il pas nécessaire qu'elle se soit manifestée quelque part, dans un cœur de jeune fille, cette violence du désir qui, sans tenir compte des combinaisons des hommes, est toujours prête à refaire la vie ?

J'arrive à Horace, dont je ne vous dirai qu'un mot, assez court. Il m'est moins sympathique que son père, parce qu'il semble que l'espèce de fanatisme qu'il apporte dans son amour de la patrie lui enlève, pour ainsi dire, le libre choix : il n'y a pas assez de lutte chez Horace, pour que le personnage nous séduise. Plus tard, lorsqu'il écrira *Polyeucte*, Corneille emploiera un semblable arti-

ficé : il mettra en présence, dans la première scène de sa tragédie, d'une part Polyeucte, humain, tendre, et, de l'autre, Néarque, fanatique sans nuance, n'aspirant qu'à la renommée, et, dans son désir passionné de la mort, perdant pour ainsi dire le sens de l'humanité. De même, ici, nous trouvons ce Curiace bien humain et cet Horace bien inhumain. Vous allez, tout à l'heure, assister à son crime, encore que Camille soit tuée derrière la scène, et vous allez en être juges une fois de plus ; car, quel que soit le succès d'une œuvre, fût-ce d'une œuvre de génie, chaque fois qu'il y a des spectateurs dans une salle de théâtre, on la juge à nouveau. Vous allez avoir une impression personnelle : je vous rapporte celle que m'a laissée la lecture de la pièce.

Nous partons donc de cette idée qu'Horace est un fanatique. Nous voyons, tous les jours, un homme du peuple, très respectable, qui, pensant que sa sœur a failli contre l'honneur, n'hésite pas à la frapper ; de même, dans la conception romaine qu'Horace se forme du devoir, les paroles que sa sœur a prononcées enlacent l'honneur de la famille. Là encore, nous sommes dans la tradition romaine. Il y a, d'ailleurs, un mot que nous entendons souvent dans la bouche de la populace, et qui va vous faire rire ; peu de gens se sont demandé ce qu'il signifie : moi, j'y vois la justification d'Horace, la raison du meurtre de Camille. Avez-vous remarqué que, lorsque deux hommes du peuple commencent à s'injurier, l'un d'eux décoche tout de suite cette insulte, qui jaillit de ses lèvres, et qui est pour ainsi dire stéréotypée : « Et ta sœur ? » Il ne dit pas : « Et ta femme ? » C'est toujours : « Et ta sœur ? » Vous entendez bien ce que cela veut dire : « Toi, qui parles si haut, tu oublies donc que tu as une sœur qui a déshonoré ta famille ? Sa honte vous éclabousse tous. Frère de la sœur qui a mal tourné, tu as peut-être aussi une mauvaise femme ; mais ce que ta femme a fait ne me touche pas. » C'est que, d'après la vieille conception latine et romaine de la famille, l'épouse est une étrangère. Elle peut rendre son mari ridicule ; elle n'a pas le pouvoir de le rendre odieux et infâme : elle ne lui est rien. — Je vous assure que, si nous réunissions dans cette salle les 1.500 personnes qui, dans Paris même, aujourd'hui, à cette heure, ont crié au milieu d'une discussion : « Et ta sœur ? » ; si, après leur avoir fait venir ici, nous leur faisons voir, tout à l'heure, le meurtre de Camille, je suis persuadé, dis-je, qu'elles donneraient raison à Horace, quand il frappe sa sœur pour arrêter la parole impie.

Voyons enfin le caractère du vieil Horace, si surhumain, si cornélien, qui, en une seule ligne, nous donne tout d'un coup la

sensation qu'il n'y a pas de limite à la puissance du génie. Ah ! j'é avoue, devant celui-là, je reste si confondu, que je me demande avec quelques-uns d'entre vous si cet homme n'est pas sorti, armé de pied en cap, du génie de Corneille, comme une de ces apparitions que le cerveau de l'homme peut concevoir, sans que sa pensée ose espérer en atteindre jamais la hauteur. Eh bien ! que chacun de vous cherche dans son souvenir s'il n'y trouvera pas, à une période quelconque de sa vie, quelque trait, quelque action, quelque parole venant de gens simples, et qui pourrait être rapprochée des paroles du vieil Horace et des actes qu'il accomplit. Pour moi, je n'ai qu'à interroger ma mémoire pour me rappeler que, dans ce pays-ci, bien loin du conflit de Rome et d'Albe, j'ai entendu une parole analogue : elle m'a laissé émerveillé de ce que l'amour de la patrie peut créer dans une âme, lorsqu'il s'en empare.

Voulez-vous que nous nous transportions au temps de la guerre de 1870 ? Il y a là, devant moi, une vieille servante bretonne, qui m'a élevé ; elle verse des larmes, et ma mère la console. Elle s'appelait Virginie Lamballais. Je la vois encore ; ce n'est pas une entité. Elle me raconte son histoire. Elle avait trois frères, trois braves garçons nés du côté du pays vendéen. L'un d'eux avait déjà été tué à Sébastopol ; et, dans la lettre qu'on était en train de nous lire, le vieux père breton écrivait à sa fille pour lui donner des nouvelles du reste de la famille. Voici ce qu'il disait : « Ton frère Paul vient d'être tué sous Paris (c'était le second). Ton frère Yvon a enlevé un drapeau. Il a été traversé d'une balle, qui lui est entrée par l'épaule et qui lui est sortie par les reins. Il ne pourra plus exercer son métier de boucher ; mais on lui a donné la croix ; et, pour moi, cette croix-là efface tout. » Il ne savait pas lire ce vieux père breton ; il ne savait pas écrire : il avait dicté sa lettre à la plus petite sœur. L'orthographe n'y était pas ; mais la phrase que je vous dis là, elle y était.

Mesdames, Messieurs, c'est un des mérites singuliers des chefs-d'œuvre que, alors qu'ils semblent avoir été écrits seulement pour une heure et pour un temps, ils nous offrent une étoffe souple, sous laquelle nous pouvons abriter même les passions, les préoccupations, les angoisses du temps présent. Oui, il a paru à beaucoup d'esprits, que je ne juge pas, qu'un conflit pouvait naître, qu'un conflit pouvait durer entre l'idée de justice et l'idée de patrie. La tragédie que vous allez voir représenter tout à l'heure vous sera un illustre exemple que, si l'on s'élève à un degré assez haut, dans l'échelle du devoir, pour dominer les médiocres passions de l'heure, il n'est pas possible que ces deux

idées apparaissent véritablement séparées. Pour moi, avant de vous quitter, je désirais attirer votre attention sur ce vieil Horace. Il a sacrifié ses enfants et toutes ses tendresses au devoir, tel qu'il le conçoit, tel que nous persistons à le concevoir après lui. Il est là, devant son foyer, dont il entretient le feu, ce feu que de mains impies voudraient couvrir de cendre. Entretienons-le comme lui, ce foyer domestique dans lequel brille une flamme ; entretenons-le avec un soin religieux ; car ce n'est pas seulement notre maison qu'il faut réchauffer ; ce n'est pas seulement notre nuit qu'il faut éclairer, en conformant nos actions à cet idéal, — et nous avons la certitude de n'avoir pas failli à ce premier, à ce nécessaire devoir, — non, Messieurs, ce n'est pas seulement pour notre demeure, pour notre foyer, pour notre pays même qu'il faut entretenir ce feu sacré ; croyez-le bien : c'est pour tout l'univers. Le jour où il s'éteindrait en France, ce serait l'univers entier qui retomberait dans les ténèbres.

HUGUES LEROUX.

Plan de leçon

Sujet.

En quoi la *Lettre à l'Académie* et la *Lettre à Louis XIV* justifient le portrait de Fénelon par Saint-Simon.

Plan.

I. Saint-Simon a bien vu le trait essentiel du caractère de Fénelon, qui est la complexité. Il le montre ensuite sublime et chimérique, passionné pour le bien et désireux de domination, tenace et imprudent.

II. Les écrits de Fénelon, notamment la *Lettre à l'Académie* (les *Dialogues sur l'Eloquence*) et la *Lettre à Louis XIV*, justifient pleinement ce portrait.

Au point de vue littéraire, ils renferment une abondance d'idées tantôt justes et fortes, exprimées avec une finesse et une aisance incomparables, tantôt paradoxales et spécieuses avec le même bonheur d'expression. Il verrait volontiers l'Académie française revenir à la conception despotique de son rôle, tel que l'avait tra-

Richelieu. — En somme, il traite les questions littéraires, comme celles de la grâce, d'une manière sublime et chimérique.

III. Prendre des exemples. Nouveauté ingénieuse dans le détail; dans les vues d'ensemble, presque tout est erroné. Projet d'enrichir la langue, idées sur la versification française.

IV. La *Lettre à Louis XIV* est d'un rêveur généreux, nullement d'un politique. Louis XIV faisait à ce moment une guerre nécessaire, et la France en partageait le poids avec lui. Il eût fallu le soutenir et non le décourager. Opposer à la lettre de Fénelon la lettre admirable que le roi adressait à son peuple.

V. Ambition de Fénelon. Son intrusion constante dans les affaires politiques. Parti qu'il forme autour du duc de Bourgogne. Mécontentement légitime du roi à ce sujet.

VI. Conclusion. Les portraits de Saint-Simon éclairent et pénètrent toutes les physionomies (quelques exemples à ce sujet), aucun plus que celui de Fénelon, de tous le plus difficile à faire.

Soutenances de Thèses.

Université de Paris

I

M. l'abbé Georges Bertrin a soutenu les deux thèses suivantes pour le doctorat devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, en Sorbonne, le 13 décembre.

THÈSE LATINE

Num legitime prudenterque se gesserit M. Tullius Cicero, consul in mediis conjurationis catilinae consciis.

THÈSE FRANÇAISE

La sincérité religieuse de Châteaubriand.

II

M. Michel Gavrilovitch a soutenu la thèse française suivante pour le doctorat devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, en Sorbonne, le 19 décembre.

Etude sur le traité de Paris de 1259 entre Louis IX, roi de France, et Henri III roi d'Angleterre.

Ouvrage signalé.

Le Génie latin. — *La race — le milieu — le moment — les genres*, par M. GUSTAVE MICHAUT, ancien élève de l'École Normale supérieure, agrégé des lettres, professeur de Littérature latine à l'Université de Fribourg (Suisse). — Paris, FONTEMOING, 4, rue Le Goff. Un fort volume in-16 de 376 pages. 5 fr.

L'auteur s'est efforcé de retrouver l'unité de la littérature latine et de mettre en lumière l'inspiration générale qui l'anime. Il lui a semblé que l'instinct social et politique — qui caractérise à un si haut degré le peuple romain — s'est manifesté aussi dans sa littérature, et lui donne son originalité propre. Une étude d'ensemble de la littérature latine dans son développement, dans ses formes préférées, dans ses traits distinctifs, lui a paru faire ressortir ce caractère politique. Il le retrouve encore, en étudiant la période littéraire du siècle d'Auguste, qui, par une exception singulière, réunit en elle à la fois l'apogée et les origines de la décadence. Enfin l'étude de différents genres indigènes, — genres naturalisés, genres étrangers — semble aussi confirmer cette vue. Il ne croit pas assurément que l'on puisse, par cet instinct social et politique, expliquer absolument ni la littérature latine tout entière, ni toutes les œuvres de cette littérature sans exception ; il lui a paru toutefois que l'on en expliquait fort suffisamment et l'aspect, et le caractère général, et les mérites particuliers.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Lanquar

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

1. JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU ET VOLTAIRE.....	Émile Fagnet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
2. LE THÉÂTRE DE SOPHOCLE. — « ELECTRE »...	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
3. LE THÉÂTRE ROMANTIQUE. — « ANTONY »....	Paul Morillot, <i>Professeur à l'Université de Grenoble.</i>
4. LE DEMI-MONDE A ATHÈNES (<i>Conférence à la Bodinière</i>).....	N.-M. Bernardin, <i>Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.</i>
5. PROGRAMMES (<i>Certificats</i>).....	Année 1900.
6. PLAN DE LEÇON.....	Agrégation des lettres. Université de Paris.
7. SUJETS DE LEÇONS (<i>Agrégation de philosophie</i>)	Université de Nancy.
8. SUJETS DE DEVOIRS (<i>Agrégation et licence</i>)..	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1899

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. R., à Ch.-s.-M. — Le cours n'a pas été publié.

M. D. à A. — Les sujets de devoirs de la Faculté de Nancy seront tous publiés, dès que nous aurons quelque place dans la Revue pour les insérer.

Nous nous chargeons de la correction des devoirs, quel qu'en soit le sujet.

M. l'abbé H. — Volontiers; mais, ordinairement, on nous adresse un exemplaire de l'ouvrage.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Jean-Baptiste Rousseau et Voltaire.

Cours de M. ÉMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

Mon cours de cette année aura pour objet les œuvres poétiques de Jean-Baptiste Rousseau et de Voltaire, à l'exclusion, comme les années passées, des pièces dramatiques. A vrai dire, il ne peut y avoir, dans une étude de ces deux poètes joints ensemble, d'unité bien marquée. Les différences qui les séparent sont plus grandes que leurs ressemblances. D'abord, tout le monde sait qu'ils n'ont pas pu se souffrir, qu'ils ont vécu l'un avec l'autre dans les plus mauvais termes, pendant presque toute leur carrière, qui fut longue à tous deux. Cela pourtant serait de peu d'importance, s'ils n'avaient eu aussi des caractères très différents. L'un, J.-B. Rousseau, fut faible et brouillon ; il se mêla à une foule d'intrigues où il n'avait rien de bon à gagner, et se mit en mauvaise posture vis-à-vis même de ses amis. Au fond, il semble avoir eu une véritable bonté ; mais il s'est trop attardé dans une vie de bohème un peu louche et difficile. L'autre, intrigant lui aussi, mais intrigant de très haut vol, eut au contraire une fermeté et une force de caractère vraiment admirables. Dès ses premiers pas, il va sans hésiter vers un but d'ambition et de grandeur : il n'est point homme à perdre sa jeunesse et même une part de son génie, comme fit Rousseau, dans des cafés et des cénacles ; il a soin de ne fréquenter que des hommes dont la société soit utile au

développement de son intelligence et de son talent. Il y a, chez l'un de ces deux hommes, comme nous dirions aujourd'hui, une espèce d'aboulie ; chez l'autre, une volonté énergique et toujours tendue.

Leurs âmes non plus ne sont pas les mêmes. Malgré bien des fautes qu'il serait inutile de cacher, J.-B. Rousseau est certainement un croyant, un chrétien fidèle à la tradition philosophique et religieuse du siècle précédent. Ce n'est pas un philosophe épris d'indépendance et disposé à une sorte de révolte intellectuelle. Voltaire, au contraire, — j'insisterai sur cette idée, parce qu'elle est légèrement contestée, — Voltaire est tout à fait un incroyant. Il l'est de nature, et c'est surtout au milieu de sa carrière qu'il le paraît avec évidence ; mais cette tendance a toujours existé chez lui, très forte et très personnelle, contenue seulement par le besoin de se sentir entouré et appuyé sinon d'une armée, du moins d'un groupe ayant les mêmes idées que lui. *Œdipe*, qui est sa première tragédie, et *La Henriade*, un de ses premiers poèmes sérieux, contiennent déjà des marques d'un esprit nouveau prêt à fronder les croyances de son temps.

Comme poètes, ils sont plus différents encore, s'il est possible. L'un, à tout prendre, est un lyrique ; certes, il demeure très au-dessous non seulement du grand lyrisme que le xix^e siècle nous a révélé, mais même du lyrisme qu'avait conçu et plusieurs fois atteint le xviii^e siècle. Néanmoins, comme il est orateur et que les impressions de sa sensibilité, ainsi que nous le verrons par ses lettres, prennent aisément le tour et le mouvement oratoires, on peut dire qu'il est naturellement sur le chemin du lyrisme et que là, et non ailleurs, se découvre la qualité essentielle de son tempérament d'artiste. L'autre, Voltaire, n'est pas lyrique le moins du monde. Avec des hommes de sa valeur, il y a toujours quelques restrictions à faire dans les reproches qu'on leur adresse ; disons donc que celui-là a eu, deux ou trois fois dans sa vie, un transport d'enthousiasme ou de colère qui n'était pas loin d'être du lyrisme ; mais le cas est infiniment rare. Voltaire n'est pas orateur, et même il se défend de l'être ; c'est une lacune très sensible, particulièrement dans ses tragédies, où parfois devrait se manifester le mouvement oratoire. Il ne l'a jamais, il ne veut pas et ne peut pas l'avoir.

Enfin, l'un, J.-B. Rousseau, est à peu près incapable de concevoir des idées générales abstraites ou philosophiques ; il sera même curieux de voir comment, pour obéir à l'esprit du temps, il s'évertue parfois et échoue complètement à nous présenter, comme La Motte, des dissertations sous forme lyrique. De même, la

critique est tout à fait en dehors de sa vocation et de son talent ; quand il s'y essaye, son style devient pénible et impropre. Or, c'est bien le propre de Voltaire, au contraire, de saisir très vite les idées et de les mettre en lumière de la façon la plus vive et la plus séduisante. Son intelligence, toujours en éveil, court sans cesse aux idées ; les idées sont déjà le fond et la trame, un peu dissimulée, de sa première tragédie et du poème de *La Henriade*.

Cependant, ces deux hommes se ressemblent aussi par quelques côtés, et nous pourrions étudier avec eux un mouvement d'esprit, une époque littéraire d'une suffisante unité. Ils ont collaboré, sinon comme philosophes, ou comme hommes politiques, cela est parfaitement incontestable, du moins comme écrivains et comme poètes. Nous avons vu que le commencement du xviii^e siècle avait été marqué par une réaction contre le siècle précédent, en particulier en ce qui concerne la poésie. Rien de plus ordinaire que de voir une génération s'éloigner des idées et des goûts de la génération précédente ; il est même bon qu'il en soit ainsi, car toute réaction implique une réflexion personnelle et originale. Il ne faut pas que les jeunes gens acceptent telles quelles toutes les idées reçues de leurs aînés. Renan a dit à ce sujet un joli mot, dont le sens ne manque pas de justesse : « Moi, si j'avais été professeur, je n'aurais aimé que les élèves qui n'auraient pas été mes élèves. » Cependant, la réaction du commencement du xviii^e siècle n'était pas en somme très heureuse et devait avoir certains mauvais effets. Le xviii^e siècle avait été surtout un temps d'orateurs et de poètes : les vingt années qui suivent n'ont plus ni le goût de l'éloquence ni le goût de la poésie. C'est ainsi que Fontenelle est en réaction contre les anciens, contre Racine, et enfin contre lui-même. Il ne manque jamais l'occasion, avec sa manière détournée et surnoise, mais fort ingénieuse, de surprendre les anciens en défaut, et de leur lancer un trait de satire ou d'ironie quelquefois méprisante. Il n'aime pas Racine ; c'est un peu une querelle de famille qui l'anime contre ce poète, Racine ayant eu le tort d'*offusquer*, comme on disait alors, la gloire de Corneille ; mais, de plus, il voit en Racine, ce me semble, un rival de son propre talent. Arrivé vers l'âge de vingt-cinq ou trente ans, Fontenelle, en effet, pouvait se vanter d'un joli talent de versification ; il avait un goût très grand, quoique factice, pour les sujets langoureux ; il est fort possible que les succès de Racine aient gêné son ambition. Enfin, je dis que Fontenelle a été en réaction contre lui-même, et c'est bien, certes, la manière la plus formelle et la plus décisive d'être en réaction contre un siècle, que d'en combattre les tendances, après

y avoir soi-même longtemps obéi. Fontenelle avait été, tout à fait dans le goût du xvii^e siècle, un poète de salon, très habile à rimer des fadeurs élégantes, bref, à peu de chose près, le Cydias de La Bruyère. Mais, vers la quarantaine, il s'en est voulu de ce passé, et il s'est dit, un jour : je vau mieux que cela ; je vau mieux que d'être un simple successeur de Segrais et de Quinault, faiseur d'églogues et d'opéras ; j'ai un esprit plus pénétrant et plus puissant que celui qui suffit à ces rôles. Et, en fait, il avait raison. Il a vraiment gagné à devenir le second Fontenelle, homme de science et d'érudition, capable par-dessus tout de s'assimiler très rapidement toutes les découvertes scientifiques de son temps. La vie de cet écrivain, c'est en quelque sorte un siècle se retournant sur lui-même, et c'est sans doute parce qu'il devait représenter ce double siècle qu'il s'est avisé et qu'il a bien fait de vivre si longtemps.

Comme lui, La Motte est en réaction contre les anciens, contre La Fontaine et contre lui-même. On sait assez qu'il fut à la tête de la croisade contre les anciens et qu'il sut la guider avec une obstination vigoureuse et courtoise. Mais si, parmi les grands noms du xvii^e siècle, Fontenelle s'est surtout attaqué à Racine, c'est La Fontaine qui fut pris à partie par La Motte. A ce moment commence la légère défaveur que va subir la gloire du grand fabuliste pendant tout le xviii^e siècle, avec Voltaire et Vauvenargues qui ne l'aiment pas beaucoup, avec J.-J. Rousseau qui l'attaque assez durement, jusqu'à Chamfort dont l'admiration est encore, à mon gré, un peu trop processive. La Motte revient sans cesse sur les défauts qu'il lui semble voir dans La Fontaine : sa fable, dit-il, n'est pas toujours bien composée, ni toujours faite pour la moralité ; et l'invention du sujet n'est point le propre de cet auteur. Contre lui-même, La Motte ne réagit pas à la façon de Fontenelle, en faisant dans la seconde moitié de sa carrière comme la palinodie de ses débuts. C'est tout le long de sa vie littéraire qu'il est en contradiction avec lui-même. Continuellement, il fait des vers, et il déclare qu'il n'en veut pas faire ; continuellement, il s'obstine à être le meilleur poète de son temps, il s'applique à perfectionner sa versification, et il va répétant que le travail de la poésie est vain et stérile, que les plus belles œuvres auxquelles le suffrage universel semble avoir réservé jusqu'ici la forme poétique seraient aussi belles, peut-être même beaucoup plus belles, si on les eût écrites en prose. Au fond, il y a dans La Motte un artiste assez bien doué pour le métier de versificateur, dont la vanité trouvait son compte à exercer ce réel talent ; et il y a aussi un penseur qui réfléchit avec assez de pénétration sur son art. Quand la réflexion

l'emporte, il abandonne son travail de poète ; mais bientôt la vanité reprend le dessus, et il ne peut résister à la démangeaison de rimer une jolie fable ou une tragédie distinguée.

Ajoutons deux mots encore pour rappeler qu'un des grands écrivains de cette époque participe à cette réaction contre la poésie. C'est, en effet, une des raisons pour lesquelles Voltaire en a toujours voulu à Montesquieu ; il ne lui pardonne pas de professer des idées philosophiques, politiques et sociologiques qui sont autres que les siennes ; mais, tout en respectant son grand talent, il lui pardonne moins encore peut-être son crime de lèse-poésie. Toutefois prenons garde. Montesquieu est infiniment supérieur, comme penseur, à La Motte et à Fontenelle. Il y a une poésie qu'il aime et une poésie qu'il n'aime pas. Il nous dira dans les *Lettres persanes* : « Voici les poètes dramatiques qui, selon moi, sont les poètes par excellence et les maîtres des passions ; puis les lyriques, que je méprise autant que j'estime les autres, et qui font de leur art une harmonieuse extravagance. » A ce premier texte il faut joindre le suivant : « ... les quatre grands poètes que je connaisse : Platon, Malebranche, Shaftesbury et Montaigne. » Nous avons, dans ces quelques lignes, que confirme à merveille la relation de son *Voyage en Italie*, toute l'opinion de Montesquieu en matière d'art. Les hommes qu'il salue du nom de grands poètes ne sont que des prosateurs : c'est donc qu'il n'aime pas le nombre, qu'il fait peu de cas de cet élément qui est, pour quelques-uns, toute la poésie et qui en est à coup sûr une partie importante, à savoir le rythme. Je ne condamne pas du tout les poètes en prose, je m'en garderais bien ; mais je me défie un peu du goût poétique de ceux qui n'aiment que les poètes en prose. Ces quatre grands noms, Platon, Montaigne, Malebranche et Shaftesbury sont en outre des noms de moralistes, d'hommes à idées. Selon une loi bien naturelle, Montesquieu préfère les gens qui lui ressemblent : il est lui-même, il le sait bien, un homme à idées, très capable et d'invention dans les idées, et de cette imagination particulière qui sert à donner aux idées une forme plus vive et plus frappante. Relisez l'article de Sainte-Beuve : nul n'a mieux saisi ce trait du talent de Montesquieu. Par là même, Montesquieu appartient à la même famille que ceux qu'il loue le plus hautement. Est-il aucun homme qui ait su, mieux que Platon, concevoir des idées et les revêtir de la splendeur de son imagination ? Malebranche aussi, qui fut vraiment un grand écrivain, a reçu en partage les mêmes dons. Je ne dirai rien de Shaftesbury, faute de l'avoir lu dans sa langue. Mais, avec Montaigne, nous assistons au triomphe de l'imagination dans l'expression des idées ; nous

avons en lui un penseur qui fait vivre et palpiter devant nos yeux les idées les plus diverses, grâce à son style merveilleusement original. Outre ces quatre écrivains, Montesquieu admire aussi les dramatiques. C'est qu'il trouve en eux des psychologues comme Montaigne, des gens habiles à analyser et à expliquer. En somme, il aime certaines qualités qui peuvent emprunter à la poésie l'éclat de sa forme et de son expression, mais qui sont en dehors de ce que nous considérons aujourd'hui comme la poésie même, à savoir la création puissante des sentiments. Les analystes des sentiments lui plaisent, mais il est sans admiration pour ceux qui les créent, pour ceux qui apportent parmi les hommes de nouvelles manières de sentir, pour les grands orateurs et les élégiaques, les uns et les autres plus ou moins lyriques. Cela revient à dire, somme toute, que Montesquieu, lui aussi, est un ennemi de la poésie, et qu'il réagit contre l'opinion qu'en avaient eue les hommes de l'âge précédent.

C'est à combattre ce mépris de la poésie et du xvii^e siècle que J.-B. Rousseau et Voltaire se sont tous deux employés. Le premier a voulu d'abord comme restaurer la poésie dans ses droits, et il s'est voué au genre lyrique, qui en est pour ainsi dire la forme la plus aiguë. Le second a fait beaucoup de vers ; mais surtout il a défendu la poésie par sa critique. Dès le début de sa carrière, bien qu'il entreprenne des tragédies et un poème épique, il trouve le temps de discuter avec soin mille questions de littérature et d'art. Or, la principale de ses idées critiques est la nécessité de ramener ses contemporains au goût de la poésie. — Tous deux aussi ont été épris du xvii^e siècle et en ont continué la tradition. L'un, J.-B. Rousseau, veut être le successeur de Racine et de La Fontaine. Ces deux grands poètes sont comme ses deux foyers : c'est à eux qu'il se reporte sans cesse, il les cite très souvent dans sa correspondance, et, quand sa langue n'est pas celle de Racine, c'est qu'elle s'efforce d'imiter le goût archaïque de La Fontaine. Voltaire le raille de cette marque particulière d'admiration, qui est le fait d'un disciple dévot. Lui-même est particulièrement un dévot de Racine et de Boileau. Racine représente pour lui, sauf de légères restrictions, la perfection de l'art tragique ; c'est à son exemple qu'il se réfère sans cesse. Boileau enfin est son guide et son chef, et l'inspire le plus souvent dans ses réflexions de critique. Ainsi, le xvii^e siècle trouve, au commencement du xviii^e, deux défenseurs enthousiastes dans ces deux hommes, les noms les plus glorieux en somme de leur époque.

Ajoutons qu'ils sont classiques l'un et l'autre. J.-B. Rousseau l'est sans réserve aucune, un peu trop docilement

même ; il soutient les anciens et repousse les nouveautés, il est traditionnaliste. Voltaire, avec plus d'étendue d'esprit, est classique dans le grand sens du mot. Premièrement, il veut la distinction très nette des genres littéraires et leur hiérarchie ; il veut aussi la conservation rigoureuse et diligente de la langue française ; il a la plus grande horreur du néologisme. Cependant, dans la question des anciens et des modernes, il tient pour les modernes ; il connaît certes l'antiquité et sait fort bien faire son profit par exemple des beautés de Sophocle ; mais il manque rarement l'occasion d'observer que les modernes, c'est-à-dire les hommes du xvii^e siècle, ont été plus loin que les anciens, et ont créé des œuvres dont ils n'avaient aucun modèle dans l'antiquité. Quoi qu'il en soit, il est bien, lui aussi, dans la tradition et il continue, comme J.-B. Rousseau, le xvii^e siècle. Ces deux hommes, qui se sont si peu entendus, ont collaboré à la même œuvre ; ils ont comme donné ensemble le coup de barre qui devait changer la direction des esprits. Il est certain que la poésie était en péril ; on en serait arrivé à faire même des tragédies en prose, et La Motte avait montré le chemin. Sans doute, la poésie ne meurt jamais, elle aurait reparu lorsqu'un homme du génie de Jean-Jacques Rousseau serait arrivé pour en faire renaitre le désir. L'histoire n'eût peut-être pas été très différente de ce qu'elle a été. Cependant, de 1700 à 1750, c'est une longue période qui se déroule ; les deux générations qui la constituent auraient peut-être pris l'habitude de regarder la poésie comme une forme surannée, et renoncé délibérément à la remettre en honneur. On peut considérer Voltaire et Rousseau sinon comme de grands poètes, du moins comme les utiles conservateurs du goût de la poésie parmi les Français pendant ces cinquante années. Comme on'a osé, en s'attachant à leurs traces et sous l'autorité de leurs grands noms, se reprendre à la versification, comme on s'est essayé de nouveau à faire de bons vers, comme surtout, et c'est là le grand point, il y a eu un public qui n'a pas cessé de croire à l'existence plus ou moins vague de la poésie, il est juste de rendre hommage au talent poétique de Voltaire et de J.-B. Rousseau. Il y a certaines époques, — celle où nous sommes est peut-être de ce nombre, — dans lesquelles, en l'absence de poètes supérieurs, il est très bon que des hommes de talent entretiennent le feu sacré de la poésie et l'empêchent de s'éteindre. Voilà le grand service qu'ont rendu ces deux écrivains à la littérature française, et c'est à leurs efforts prolongés et méritoires dans cette voie que nous allons assister.

C. B.

Le théâtre de Sophocle. — « Electre »

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

I

Déjà, dans les deux dernières pièces de Sophocle que nous avons étudiées, se manifestent les caractères nouveaux de son art. L'analyse d'*Electre* va achever de nous éclairer sur la nouveauté de ses conceptions dramatiques. S'il fallait en marquer la caractéristique essentielle, nous dirions que l'art qu'on y découvre est avant tout un art conscient, sachant ce qu'il fait et comment il le fait. « Eschyle fait bien sans le savoir; moi, je fais bien en sachant que je fais bien. » Ce mot, attribué à Sophocle par l'historien Athénée, nous confirme dans cette idée que, si l'art d'Eschyle comporte une part assez grande d'instinct, celui de Sophocle, au contraire, a plus de méthode et prend davantage conscience des moyens qu'il emploie.

Les *Choéphores* appartenaient à une trilogie liée. L'*Electre* de Sophocle est une tragédie qui doit se suffire à elle-même : de là les dissemblances qu'on constate entre ces deux pièces inspirées par le même sujet. Dans l'*Orestie*, la tragédie des *Choéphores* a son intérêt particulier et commun. A travers la longue série des événements auxquels nous assistons se précise une marche ascendante vers la justice. Au début, ce ne sont que violences, malédictions pesant sur une race ; le départ pour Troie, le sacrifice d'Iphigénie, l'adultère, autant d'épisodes qui précipitent les choses vers des catastrophes nouvelles. Après le meurtre d'Agamemnon, dans la seconde partie de la trilogie, les *Choéphores*, apparaît déjà la justice, sous une forme dure, mais qui est néanmoins la justice ; le châtement d'ailleurs est conforme aux idées du temps. Les *Euménides* donnent une solution définitive. La conscience est satisfaite. Bref, on a pu suivre à travers l'*Orestie* tout un développement religieux et théologique.

Dans l'*Electre*, au contraire, la trilogie est brisée, et l'acte du milieu est unique. Le poète n'a pas à se préoccuper d'un dessein général des dieux, de sorte que s'efface ce qu'on pourrait appeler

la beauté théologique du sujet. C'est la beauté psychologique qui la remplace.

Autre différence : du moment que la vengeance devient isolée et que Sophocle laisse absolument de côté la responsabilité morale, Oreste ne comparaitra plus devant un tribunal. Il est vrai que le poète aurait pu, après la vengeance, nous montrer Oreste terrifié par les Furies. Mais Sophocle aime les solutions nettes et complètes, et il a écarté cette vue sur l'avenir. Il doit éviter que la conscience des spectateurs se pose la question de justice ; l'acte d'Oreste se justifie en soi. C'est là un changement qui importe, et il est intéressant de voir par quels moyens le poète a conduit et dirige la conscience de son public ; de quelle façon il a su écarter d'elle ces problèmes moraux, qu'Eschyle était tenu de faire rentrer dans le cadre trilogique.

Il y a d'abord un premier groupe de moyens qui consistent à exciter le vif intérêt des spectateurs pour d'autres choses que les questions de justice. Sophocle diminue le rôle des dieux, tandis que, dans Eschyle, au contraire, l'oracle d'Apollon faisait constamment sentir son influence. L'action divine était partout et, par une sorte de nécessité logique, elle entraînait avec elle le problème de justice et le posait invinciblement. Eh bien ! Sophocle, esquivant la difficulté, a reculé à l'arrière-plan le fameux oracle, et c'est tout au plus s'il est rappelé une fois au début, en passant, par Oreste : « Pour moi, dit-il, lorsque je vins à l'oracle de Pytho... » Oreste n'a demandé au dieu que la façon dont il devait agir, et non pas si ce qu'il allait faire serait juste ou non. Le dieu approuve l'acte ; mais la forme détournée de sa réponse ne pose nullement avec urgence la question de justice.

Second moyen : accroître l'importance du complot, qui, dans Eschyle, est peu de chose. Oreste arrive en voyageur, frappe au palais, et le drame sanglant s'accomplit, prompt comme l'éclair. Or, dans Sophocle, la question du complot, posée dès le début, n'est résolue qu'avec difficulté et lenteur. Il va en résulter pour le public un intérêt de curiosité absorbant, qui concentrera son attention sur la marche même du complot.

Troisième moyen : Sophocle retardera la reconnaissance. Dans Eschyle elle a lieu au début, elle est presque au commencement des *Choéphores*, de sorte qu'on songe immédiatement à l'exécution du complot. Dans *Electre*, l'attente sera vive, et, tant que la reconnaissance n'aura pas eu lieu, l'idée du complot ne sera que vaguement esquissée. Il faut qu'Oreste revienne, et reviendra-t-il ? Le spectateur n'en sait rien. C'est donc ici un genre d'émotion tout différent de celui qui existe chez le poète de l'*Orestie*. Il s'agit par

là, de détourner l'attention du spectateur des problèmes de sanction morale et du haut intérêt de justice que Sophocle était bien obligé d'é luder, puisque le cadre de la trilogie n'est plus à sa disposition.

Pour arriver à son but, il n'a été nullement embarrassé ; il a des moyens directs, et il n'est pas réduit à des faux-fuyants pour éviter d'inquiéter la conscience du spectateur. Il rendra Clytemnestre odieuse, il s'attachera à la dépeindre sous un mauvais jour, il y sera d'autant plus obligé que sa pièce est unique et se suffit à elle-même ; il n'a pas, comme Eschyle, la ressource de nous présenter Clytemnestre dans une pièce antérieure ; car, si les *Choéphores* sont précédées d'*Agamemnon*, la tragédie d'*Electre* est isolée, et l'impression que nous devons avoir de Clytemnestre ne saurait être préexistante. Sophocle a donc à se préoccuper de faire naître notre aversion pour elle, — il faut qu'il attire notre haine sur la mère d'Oreste. Le rôle du vieux serviteur, du παιδάγωγος dévoué qui prend si résolument parti pour le meurtre, servira encore adroitement les desseins du poète. Ce serviteur jouera le rôle du chœur dans Eschyle, car le chœur des jeunes filles de Mycènes est un peu indécis dans ses sentiments et n'a plus l'intransigeance de celui des *Choéphores*. Enfin le plus puissant levier d'intérêt dramatique sera le rôle d'Oreste et celui d'Electre. Sophocle a voulu nous les faire aimer, nous faire accepter leurs idées, surtout celles d'Electre, qui est la protagoniste du drame, un personnage profondément douloureux qui nous donnera l'attachant spectacle de ses espoirs, de ses désirs et de ses regrets.

Sœur aînée d'Oreste, Electre attirera vivement la sympathie, même par le côté intraitable de sa nature. Au rebours de celle que nous a dépeinte Eschyle, l'Electre de Sophocle n'aura aucune hésitation ; elle sera pleine d'une volonté forte et intransigeante. Dès le début, elle marquera, sans attendre, la fermeté de ses résolutions, qui ne sont même pas subordonnées, comme celles de son frère, à la décision des dieux, mais qu'elle tire du fond de son âme indomptable. — Sophocle, par suite, nous donnera cette impression que, dans son drame (et au théâtre, en général, n'est-ce pas toujours ainsi qu'il en est ?), la moralité n'est pas absolue ; il ne s'agit que d'une moralité relative, et la question ne se posera pas pour tel ou tel personnage de savoir s'il fait bien ou mal, mais s'il est vivant, s'il est dramatique. Certes, pour la pièce d'*Electre*, il y a le parricide ; mais la question morale qu'il soulève est en partie détournée par une habileté du poète. Vous savez que les peintures de vases qui ont trait à la légende des Atrides nous montrent toujours Egisthe frappé le premier. Sophocle modifiera la

légende, et, si le meurtre de la mère ne peut pas être dissimulé, il sera voilé, et comme estompé dans l'impression finale, puisque le meurtre d'Egiste viendra en dernier lieu. Toutes ces nouveautés, en somme, auront pour cause le caractère indépendant du drame que Sophocle a traité, en l'isolant de la légende, en le détachant de tout ce à quoi il se rapportait. En outre, de cette nouvelle structure *unilogique*, s'il est permis de parler ainsi, naîtra plus de complexité dans le jeu dramatique de la pièce.

L'importance du complot dans Eschyle était très secondaire. Or, ici, la pièce débute par un dialogue entre Oreste et le vieux serviteur et déjà le complot y est envisagé. Le poète, par conséquent, tient à attirer notre attention sur ce point et à faire naître dès maintenant un vif intérêt de curiosité. Voilà l'action engagée, semble-t-il ; mais, chose curieuse, elle est aussitôt comme suspendue et aucun événement nouveau ne survient. Cependant, que s'est-il passé qui puisse entraver la marche logique des choses ? On a beaucoup critiqué cet arrêt brusque ; mais l'important est de bien comprendre que, s'il y a une action qu'on peut qualifier d'historique, c'est-à-dire une action où les événements sont liés les uns aux autres, il y a aussi une action psychologique. Or, la tentative de Sophocle a été de dégager cette sorte d'action, et il est naturel qu'il ait éprouvé une certaine difficulté à la fondre avec l'action historique. Ici, le véritable objet n'est pas de montrer les événements et comment ils s'enchaînent, mais de faire connaître à fond Electre, de nous faire assister au spectacle de sa douleur et de ses angoisses.

Le chœur, composé de jeunes filles de Mycènes, vient s'entretenir avec Electre, qui est devant le palais. Pourquoi se trouve-t-elle à ce moment devant le palais ? La chose est secondaire ; il faut un dialogue où Electre se découvre à nous et nous mette dans le secret de son âme et de ses sentiments. Tandis qu'Electre s'entretient donc avec les jeunes filles, voici que survient sa sœur Chrysothémis ; est-ce pour l'avertir d'un danger ? Il le semble tout d'abord, tandis que celle-ci dévoile à Electre les projets de Clytemnestre et d'Egiste, qui veulent l'emprisonner et l'ensevelir vivante dans une caverne. C'est, si vous le voulez, inutile à l'action ; mais la scène est psychologique : elle montre le contraste qui existe entre les deux sœurs. Chrysothémis est chargée de faire des libations sur le tombeau d'Agamemnon, à cause du songe qu'a eu Clytemnestre et dont cette dernière est effrayée. Electre ne veut pas consentir à faire comme sa sœur, cela nuirait à sa vengeance, et, sur tout ce qui a rapport à ce désir de se venger, elle est intraitable :

« Chère sœur, dit-elle à Chrysothémis, ces offrandes que tu portes, garde-toi de les mettre sur le tombeau. Tu ne saurais, sans crime, sans impiété, offrir à mon père les présents et les libations d'une épouse odieuse. »

Jusqu'ici, nous n'avons pas encore vu Clytemnestre, quoi qu'il ait été parlé d'elle. La voici qui parait; le motif de son entrée importe peu. L'intérêt de la scène qui va la mettre en présence de sa fille est du même ordre que celui de la scène précédente: c'est un intérêt d'analyse psychologique. Electre en face de sa mère, c'est le contraste de deux natures opposées qui s'accusent: d'un côté la fille, âpre et violente; de l'autre, la mère, insensible et hautaine.

Mais l'action, direz-vous? Elle semble bien oubliée. Oui, et nous avons vu en raison de quelles exigences d'art; mais elle reprend avec l'arrivée du messager qui apporte la fausse nouvelle de la mort d'Oreste. L'importance de cette péripétie est d'autant plus grande que le complot n'est pas encore résolu et que la malheureuse Electre n'a pas encore reconnu son frère. Aussi ses craintes redoublent, et la nouvelle du messager, d'une part, provoque les inquiétudes d'Electre, d'autre part, exalte la joie de Clytemnestre. Celle-ci n'a plus rien du caractère maternel; son crime éteint en elle tout amour pour son fils. D'ailleurs, du côté d'Electre l'amour filial n'existe pas davantage; ces deux natures extrêmes peuvent donc s'étaler au grand jour. Nous y gagnons de les connaître pleinement et aussi d'apprécier l'art de Sophocle, qui met en plein relief cette violente opposition. Clytemnestre a repris confiance, Electre est en proie au désespoir.

Mais, tandis qu'Electre gémit avec le chœur, Chrysothémis vient apprendre qu'elle a trouvé sur le tombeau d'Agamemnon des traces de la présence d'Oreste. Nouvelle péripétie, dont l'effet sera de produire un contre-coup sur Electre. Elle retrouve son énergie, sa force de volonté, non pas qu'elle croie un seul instant au retour de son frère: il est mort; elle n'en doute plus: le messager a annoncé cette fin en termes assez clairs; mais, puisqu'elle reste seule, eh bien! elle ne se découragera pas. Il faut qu'elle accomplisse la vengeance, même réduite à ses seules forces.

Le plan suivi par Sophocle est donc très net: accuser le plus possible les contrastes des caractères, insister sur la psychologie d'Electre, donner des indications brèves sur l'état d'âme de Clytemnestre. Presque à la fin de la pièce seulement, l'action reprend. Arrivée d'Oreste déguisé, portant l'urne qui est supposée contenir ses cendres. Douleur d'Electre en face de ce témoignage irrévocable de la perte qu'elle a subie, et aussi tendresse de sa nature jusqu'

la dépeint sous les traits d'une dureté fixe et rigide. La malheureuse s'attendrit, laissant couler de ses yeux les larmes bienfaites. Elle met en pleine lumière des sentiments humains qu'avait jusqu'ici refoulés l'âpreté de son désir de vengeance. Exécution du complot, qui tient en cent vingt vers ; la vengeance s'accomplit en deux phases : le meurtre de Clytemnestre, trente vers ; le meurtre d'Égisthe, quatre-vingt-dix, ce qui ne signifie pas que Sophocle ait voulu atténuer l'acte du parricide. Non, cet acte reste plein d'horreur, mais le poète tient à ce que la mort d'Égisthe, survenant en dernier lieu, diminue justement cette horreur.

Sophocle réalise donc le plan qui lui était imposé par le caractère de tragédie indépendante qui s'attachait à son sujet. Ce n'est plus une trilogie ; de là une foule de modifications qui sont d'ailleurs pour le poète une source de beautés nouvelles. Le mérite de ce plan consiste, en outre, à fournir une ample matière à la variété des sentiments. C'est en pénétrant dans la vie morale des personnages que nous approfondirons l'art de Sophocle.

II

Il consiste par-dessus tout dans la subordination de l'intérêt dramatique à la psychologie ; c'est par le jeu des sentiments, par l'analyse de l'âme des personnages qu'il a toute sa valeur. Il est impossible d'isoler ces différents personnages les uns des autres, tant l'action les rapproche intimement ; mais *Electre* est le personnage central, autour duquel se groupent tous les autres.

Si l'on veut se rendre bien compte du rôle qu'ils jouent, il faut distinguer dans la pièce deux parties, deux phases, celle de l'attente, et celle qui commence à partir de l'intervention du messager porteur de la fausse nouvelle. Le premier personnage, dans la première phase, est Oreste, et, à ce propos, remarquons le changement qui s'est produit depuis Eschyle. Dans les *Choéphores*, Oreste remplissait presque toute la pièce. Dans *Electre*, son rôle est de moindre utilité et, en somme, assez court. Cela tient à la façon même dont Sophocle a constitué son sujet, ayant voulu faire d'Electre comme le pivot du drame. Cependant, comme il n'y a pas un personnage, même secondaire, qui soit insignifiant, les parties du rôle d'Oreste présentent un vif intérêt.

Dès le prologue, ce rôle est actif, et excite notre sympathie. La situation du personnage y contribue pour une bonne part. Oreste rentre après un long exil pour accomplir une mission douloureuse. Il est impossible que ses émotions ne soient pas partagées. Le serviteur nous désigne les endroits dont Oreste n'a qu'un

souvenir déjà lointain, la terre d'Argos, tout près de Mycènes, le palais des Pélopidés, la place Lycienne, le temple de Junon. Il suffit que ces noms soient prononcés pour qu'on imagine quels sentiments ils éveillent dans l'âme du fils d'Agamemnon. Autre intérêt enfin, qui tient à ce qu'Oreste est homme d'action et qu'il a un vif sentiment de sa responsabilité. Il y a aussi cette émotion contenue, mais sensible, qui perce au travers de sa prière aux dieux de la terre natale : « O ma patrie, dieux de Mycènes, accueillez-moi de telle sorte que mon voyage ait une heureuse issue, et toi, palais de mon père, reçois-moi : les dieux vengeurs m'envoient pour te purifier. » Ainsi, dans cette esquisse, le personnage, avec deux ou trois traits à peine, mais énergiques et précis, nous apparaît très vivant. Sans doute, on ne peut s'empêcher d'éprouver quelque regret en se rappelant l'Oreste des *Choéphores*, si dramatiquement peint : mais il y avait pour Sophocle des sacrifices nécessaires.

Nous avons d'ailleurs une large compensation dans le portrait que Sophocle nous présente d'Electre. J'ai eu occasion de remarquer qu'elle apparaissait sans motif précis. Pourquoi sort-elle du palais maintenant, pourquoi en sortait-elle encore au moment où nous l'avons vue pour la première fois ? C'est, d'abord probablement parce qu'elle a l'habitude de sortir à cette heure-là et aussi pour une raison plus sérieuse, qui est que fréquemment Electre, dans l'état d'esprit où elle se trouve, a besoin de s'isoler. Il en est de même pour le chœur ; son arrivée peut sembler inexplicable ; mais il faut se dire que ces jeunes compagnes d'Electre, la sachant malheureuse, éprouvent l'envie de la voir pour la consoler et la distraire de ses tristes pensées. Puis, une fois admise la part de convention nécessaire au théâtre, il n'y a pas lieu de vouloir expliquer coûte que coûte les entrées et sorties des personnages. Le poète avait besoin de constituer une scène entre Electre et le chœur ; cette scène importait à la psychologie des personnages. Cela suffit, n'en demandons pas davantage. La révélation des âmes est ici de première importance et doit correspondre à des degrés divers du sentiment. C'est d'abord le monologue d'Oreste dans la mesure anapestique, puis le dialogue entre Electre et le chœur en strophes et antistrophes. Enfin, un autre dialogue dans le mètre iambique entre Electre et le coryphée.

Dès le début nous connaissons Electre, mais comment ? Quels sentiments la dominent, quels mobiles la dirigent ? Nous pourrions nous attendre à ce que la haine inspirât sa conduite, et sans doute elle hait, mais Sophocle a tenu à montrer que cette haine procède de l'affection. Elle a un amour qui absorbe les forces vives de son

cœur, c'est celui qu'elle porte à son père. Pourtant elle l'a connu à peine, mais son souvenir lui est sans cesse présent à l'esprit ; elle y puise toute son énergie, une énergie âpre et concentrée. Ce n'est plus la tendresse câline d'Iphigénie pour Agamemnon, cette affection caressante que Racine a si bien rendue, après son modèle, Euripide :

Fille d'Agamemnon, c'est moi qui, la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux.....

Ce genre d'affection est étranger à l'âme d'Electre, qui montre des qualités viriles jusque dans ses sentiments filiaux. Elle aime avec fierté ce père qui lui donna le jour, elle aurait accepté à la rigueur qu'il pérît d'une mort glorieuse ; mais de savoir qu'il est tombé misérablement assassiné, elle ne peut supporter la pensée. C'est donc la fierté qui dominera dans son amour et aussi un sens passionné de la justice. Le crime de sa mère et d'Egisthe a soulevé son être de révolte instinctive, et les sentiments qu'elle éprouve ont été admirablement rendus par Sophocle. Elle est hantée par l'effroyable vision de l'assassinat ; un cauchemar affreux obscurcit ses yeux, et, sans doute, Electre nous apparaîtrait comme une nature trop fortement tendue, si elle ne vivait que de ces souvenirs de haine vengeresse ; mais le poète a eu soin de montrer sous cette force une véritable tendresse féminine : « Ah ! maison de Hadès et de Perséphone, et vous, filles des dieux, redoutables Erinnyes, vous, dont le meurtrier et l'adultère ne peuvent fuir les regards, venez ; secourez-moi, vengez la mort de mon père et envoyez-moi mon frère, car je ne puis plus porter seule le poids des douleurs qui m'accablent. » Ce cri de désespoir à son frère absent est aussi un cri de tendresse à celui qu'elle sait devoir s'associer à ses sentiments.

C'est là l'instinct, mais elle ne s'y tient pas ; ses impulsions prennent la force de incipies, et non seulement elle sait instinctivement ce qu'elle doit faire ; mais elle le veut aussi, par une nécessité inéluctable, à laquelle elle sent qu'il est impossible qu'elle échappe.

Le chœur, dont les sentiments n'ont plus la force et l'intransigeante ardeur de celui des *Choéphores*, mais représentent l'opinion moyenne, réproouve sans doute les meurtriers ; cependant, il donne d'abord des conseils de modération, et peu à peu seulement il approuve les projets d'Electre ; car pourquoi Electre se montrerait-elle modérée ? Le crime garde-t-il de la mesure ; Egisthe et Cly-

temnestre ont-il, tergiversé ? Il faut noter cette sorte de logique qui amène Sophocle à pousser les sentiments à l'extrême. C'est bien là une des conditions de la scène, c'est par là que, tout en suivant la réalité, le poète atteint à la grandeur, à l'idéal. Les conditions normales de la vie disparaissent devant l'intensité morale qui transforme un personnage et l'élève au-dessus de ses semblables. Qu'on imagine à quel point Electre peut être exaltée, elle qui vit à peu près retirée, seule à seule avec ses pensées ! Sophocle a très bien vu que l'exaltation de la jeune fille avait sa source dans l'isolement moral auquel elle est condamnée. Quand le chœur essaie de la modérer, elle sent bien au fond qu'il a raison : « Je rougis, chères compagnes, de m'abandonner ainsi à cette douleur immodérée, mais pardonnez-moi, il y a une violence qui me force à faire ce que je fais. »

Electre, pour Sophocle, n'est pas un personnage ordinaire. Comme les isolés, elle pousse ses impulsions à l'excès. Rappelez-vous ce qu'elle dit, quand elle montre le crime vivant encore dans le palais, Egisthe qui siège comme un roi ; il y a même un jour où les meurtriers célèbrent une fête commémorative, et, dans cette relation de ses griefs, Electre s'emporte contre sa mère avec une violence qui étonnerait, si l'on ne tenait compte de la situation : « Au retour du jour fatal où mon père périt victime de sa lâcheté, elle célèbre des danses, et, chaque mois, elle offre des sacrifices aux dieux sauveurs ». Et, dernier outrage qui achève de la briser, elle voit l'assassin de son père partager le lit de Clytemnestre, sa mère ; «... si je puis du moins, dit-elle, donner le nom de mère à celle qui repose dans les bras de ce misérable ! » Une telle exaltation est effrayante, puisqu'elle représente l'abolition complète du sentiment filial et la rupture de tous les liens de la famille.

F. L.

Le théâtre romantique. — « Antony ».

Cours de M. PAUL MORILLOT,
Professeur à l'Université de Grenoble.

Antony est une œuvre qui s'offre à nous, semble-t-il, sous trois aspects différents. C'est un drame de passion, c'est aussi un drame social, le tout présenté à la mode romantique de 1831.

Qu'*Antony* soit un drame de passion, cela saute d'abord aux yeux, et l'auteur a pris soin de nous le dire avec son outrance de style habituelle : « *Antony* n'est point un drame (entendez un drame historique), *Antony* n'est point une tragédie, *Antony* n'est point une pièce de théâtre ; *Antony* est une scène d'amour, dealousie, de colère, en cinq actes » (*Mémoires*, VIII, 177). Cinq actes remplis d'amour, de jalousie, de colère, et emportés dans un mouvement endiablé, c'est ce qu'on peut appeler un drame de passion. *Antony* est autre chose aussi, mais il est cela, et c'est cela qu'à première vue il semble être le plus.

Signalons tout de suite l'originalité de ce drame de passion : c'est que c'est un drame de passion vécue. On a souvent abusé de ce mot *vécu*. Depuis bien des années nous avons eu tant d'œuvres en prose et en vers qui s'annonçaient à nous comme des œuvres vécues, que nous sommes devenus un peu sceptiques à cet endroit. En vrai dire, les romans vécus sont chose assez fréquente (*La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*, *Corinne*, *Delphine*, *René*, *Dolphe*, *Indiana*, *Graziella*, et bien d'autres sont d'illustres spécimens d'un genre devenu en somme banal, le roman se prêtant lui-même à la confiance intime). Mais les drames vécus sont chose plus rare, parce que la réalisation en est plus difficile, le drame étant un genre objectif, où le relief, la précision des contours, la concentration des caractères et de l'action sont autant d'obstacles à cette identification. Malgré cela, *Antony* est un drame vécue, le plus *vécue* de tous ceux qui sont jamais montés sur la scène.

En tête d'un petit opuscule, composé en 1833 et intitulé : *Comment je devins auteur dramatique*, Dumas a mis ces vers méliodiques, mais intéressants :

Un jour, on connaîtra quelle lutte obstinée
A fait sous mon genou plier la Destinée ;
A quelle source amère en mon âme j'ai pris
Tout ce qu'elle contient de haine et de mépris ;

Quel orage peut faire, en passant sur la tête,
 Qu'on prenne pour le jour l'éclair de la tempête;
 Et ce que l'homme souffre en ses convulsions,
 Quand au volcan du cœur grondent les passions.
 Je ne cacherai plus où ma plume fidèle
 A trouvé d'Antony le type et le modèle;
 Et je dirai tout haut à quels foyers brûlants
 Yacoub et Saint-Mégrin puisèrent leurs élans.

Cela signifie, en termes plus simples, qu'*Henri III*, *Antony* et *Charles VII* sont nés non point de la simple imaginative de Dumas, mais des souffrances de son cœur, de ce qu'il appelle les foyers brûlants de sa passion. Jusqu'à quel point cela est-il exact d'*Henri III* et de *Charles VII*? Ce serait à voir. Mais d'*Antony* cela est rigoureusement vrai.

Dans ses *Mémoires* (VIII, 117), Dumas a un peu précisé : « Quand je fis *Antony*, j'étais amoureux d'une femme qui était loin d'être belle, mais dont j'étais horriblement jaloux... » Et il nous donne certains détails qui montrent bien qu'il s'est trouvé à peu près dans la même situation qu'*Antony*. Il dit ailleurs : « Adèle, c'était elle, moins la fuite. *Antony*, c'était moi, sans l'assassinat. » Nous voilà rassurés : le bon Alexandre Dumas, — « Alex » dans l'intimité, — n'a assassiné personne. A la vérité, nous nous en doutions un peu. Pourtant il tient énormément à nous faire savoir qu'il en eut la pensée et qu'il en eût été fort capable, comme en témoigne une pièce de vers qu'il a mise en tête d'*Antony* avec cette note : « Si je connaissais une meilleure explication de mon drame, je la donnerais. » De ces neuf strophes effrénées je détache simplement les dernières, où Dumas se figure ingénument qu'il eût pu aller jusqu'à l'assassinat :

Malheur, malheur à moi que le ciel en ce monde
 A jeté comme un hôte à ses lois étranger !
 A moi qui ne sais pas, dans ma douleur profonde,
 Souffrir longtemps sans me venger !

Malheur ! car une voix, qui n'a rien de la terre,
 M'a dit : « Pour ton bonheur, c'est sa mort qu'il te faut ! »
 Et cette voix m'a fait comprendre le mystère
 Et du meurtre et de l'échafaud !

C'est à faire frémir ; mais, encore une fois, rassurons-nous : avec un homme comme Dumas, il ne faut jamais s'effrayer trop tôt.

D'ailleurs nous avons sur cette aventure sentimentale des renseignements absolument probants, et qui sont bien curieux : c'est un paquet de lettres écrites de 1827 à 1830 par *Antony-Dumas* à une Adèle qui s'appelait Mélanie, et dont le mari, trop peu présent, était un capitaine d'infanterie (dans le drame, Dumas l'a généralisé).

sement promu au grade de colonel). Ces lettres, rachetées par Alexandre Dumas fils, furent communiquées à M. Parigot, qui en a tiré un des plus piquants chapitres de sa thèse, récemment soutenue en Sorbonne. Toute cette correspondance est d'une exubérance, d'une exaltation, d'un lyrisme extraordinairement enfantin, semé de détails familiers du plus haut comique : c'est ainsi qu'en 1827 un Antony écrivait à une Adèle, non point dans un roman, non pas au théâtre, mais dans la vie privée. Ce qu'il y a de plus curieux encore, c'est de constater que, chez ce grand amuseur de Dumas, toujours assoiffé de plaisir, chez ce grand conquérant joyeux, vantard, inassouvi, le littérateur et le dramaturge persistaient toujours. Mélanie était elle-même bas bleu, elle faisait des vers; elle fera jouer plus tard une pièce. En attendant, Alexandre, au fort de sa passion et à travers toutes les péripéties les plus tendres, songea toujours à la scène à faire. Dans ses lettres, on retrouve indiquées la scène du hasard, celle de la fatalité, celle des préjugés, celle des enfants trouvés. Un beau jour même, il trouve ainsi son dénouement : « Un enfer, où je te verrais continuellement dans les bras d'un autre! Malédiction! Cette pensée ferait naître le crime! » Et c'est ainsi qu'Antony fut vécu, ou plutôt essayé, expérimenté, mis au point, ajusté sur mesure par cet habile homme de Dumas, qui ne laissait rien perdre, et qui utilisait jusqu'à ses épanchements intimes. (Sur tous ces points voir Parigot, *Le Drame de Dumas*, 287-307.) Au reste, le dramaturge fut peu reconnaissant. Voici la dernière phrase qu'il consacre, dans ses *Mémoires*, à son infortuné « sujet » d'expériences : « ... Maintenant que cet amour s'en est allé où vont les vieilles lunes... » *Vieilles lunes* est un peu sévère.

Ce drame de passion vécu a-t-il par ailleurs quelque autre mérite? Oui, assurément, encore qu'il ne faille pas surfaire ce mérite. Vous savez que les auteurs romantiques n'ont pas, en général, excellé dans la peinture de l'amour et que ni le pinceau de Hugo ni celui de Dumas ne valaient celui de Racine. C'est là la partie faible du drame nouveau, et je ne prétends pas qu'*Antony* soit un chef-d'œuvre de psychologie.

Adèle, par exemple, est un caractère trop simple : c'est une faible femme, paralysée et fascinée par l'homme fatal, et qui est toujours prête à défaillir : elle n'a de ressources que dans la ruse ou dans la fuite. Placée dans une situation assez semblable à celle de Pauline, elle est aussi peu cornélienne que possible : osez comparer, si vous en avez le courage, les entrevues de Pauline et de Sévère avec celles d'Adèle et d'Antony ! Ou bien encore les tourments d'une Phèdre avec ceux de M^{me} Hervey ! Pourtant, bien que

l'analyse psychologique n'ait pas grande valeur, Adèle est émouvante, parce qu'elle porte aussi en elle une Vénus tout entière à sa proie attachée, et parce qu'elle nous offre une belle courbe de passion depuis la première scène du drame jusqu'au suprême couplet d'abandon, auquel il ne manque que la musique des vers de Hugo.

Quelle femme pourrait résister à mon Antony ? Ah ! je veux être heureuse encore... Que m'importe ce que le monde dira ? Je ne verrai plus personne, je m'isolerais avec notre amour ; tu resteras près de moi : tu me répéteras à chaque instant que tu m'aimes, que tu es heureux, que nous le sommes ; je te croirai, car je crois en ta voix, en tout ce que tu me dis ; quand tu parles, tout en moi se tait pour écouter : mon cœur n'est plus serré, mon front n'est plus brûlant, mes larmes s'arrêtent, mes remords s'endorment... J'oublie !...

Antony est un conquérant déplaisant, peu délicat, brutal. Sans doute, il excelle à arrêter les chevaux emportés, et nous avons de ses muscles et de son torse l'opinion la plus avantageuse. Mais sa façon de s'installer chez Adèle, de l'accabler de ses déclamations furibondes, de mener tambour battant cette aventure, de triompher par la violence, de compromettre à fond en public celle qu'il aime, et finalement de l'assassiner, est sans doute d'un passionné, mais est aussi d'un fou dangereux. Pourtant il y a chez lui, comme chez Adèle, une fois la donnée admise, un beau crescendo de furie amoureuse ; il est un incomparable héros de faits divers, comme on en trouve, hélas ! bien souvent à la troisième page des journaux.

Et le mouvement impétueux qui emporte toute la pièce vers le dénouement sanglant n'est point non plus sans beauté. Cette sûreté de conduite, cette concentration des moyens, cette logique puissante font songer un peu à la belle structure de la tragédie grecque ou de la tragédie française. En cela, en cela seulement, Antony n'est point très différent d'*Œdipe roi* ou de *Bajazet*. C'est une des pièces de notre théâtre que la passion remplit tout entière de son souffle, et soulève jusqu'à la catastrophe finale, sans que l'intérêt languisse ou soit détourné un seul instant. Avec ses trois actes d'action violente (I, III, V), et ses deux actes de préparation (II, IV), ce drame de passion est d'une impeccable facture.

Mais l'originalité vraie de ce drame est d'être un drame moderne. Le héros de jalousie amoureuse n'est pas un More de Venise de je ne sais quel siècle, ni un Saint-Mégrin du xv^e, c'est un Français, un Parisien de 1830, c'est M. Antony.

Dans la pièce, il est une scène, un fragment de scène, qui semble faire hors-d'œuvre (alors que généralement dans un drame de Dumas il n'y a jamais rien d'inutile). Dans le salon de la vicom-

tesse de Lacy, au 4^e acte, on parle littérature, et on demande au jeune poète Eugène d'Hervilly pourquoi il fait toujours des drames « moyen âge » et ne s'attaque pas à l'actualité. « N'est-ce pas qu'on s'intéresse bien plus à des personnages de notre époque, habillés comme nous, parlant la même langue ? » Et il répond que ce n'est point chose facile, et qu'il vaut mieux par prudence s'abriter derrière l'histoire que de chercher à montrer à nu le cœur de l'homme.

La ressemblance entre le héros et le parterre sera trop grande, l'analogie trop intime ; le spectateur qui suivra chez l'acteur le développement de la passion voudra l'arrêter là où elle se serait arrêtée chez lui ; si elle dépasse sa faculté de sentir ou d'exprimer à lui, il ne la comprendra plus, il dira : « C'est faux : moi je n'éprouve pas ainsi ; quand la femme que j'aime me trompe, je souffre, sans doute, ... oui... quelque temps... mais je ne la poignarde ni ne meurs, et la preuve c'est que me voilà ». Puis les cris à l'exagération, au mélodrame, couvrant les applaudissements de ces quelques hommes qui, plus heureusement ou plus malheureusement organisés que les autres, sentent que les passions sont les mêmes au xv^e qu'au xix^e siècle, et que le cœur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corselet d'acier...

Ce que M. Eugène d'Hervilly n'osait pas faire, Dumas l'a fait précisément dans ce drame d'Antony, dont la plus grande originalité est d'être un drame moderne : ce que n'était aucun des drames précédents, ni *Marion*, ni *Hernani*, ni *Christine*, ni *Henri III*.

Mais si, au lieu de reculer la passion dans le passé, on la veut peindre dans le présent, la replacer dans le milieu et dans le temps même où vivent l'auteur et les spectateurs, on soulève forcément tous les problèmes les plus graves du moment ; le drame de passion tourne au drame social : ce que fait *Antony*.

Dumas l'a bien vu et n'a pas reculé devant cette tâche. Il fit deux rédactions successives de sa pièce. La première, restée manuscrite, est celle qu'il fit au temps de sa liaison avec Mélanie. Elle consiste en un drame exclusivement passionné, où tous les effets sont calculés en vue de produire le maximum de pathétique : œuvre courte, violente, exagérément lyrique. La seconde rédaction (celle qui est imprimée) ne diffère pas beaucoup de l'autre au premier aspect : elle est pourtant plus étoffée, plus nuancée ; certaines déclamations sont atténuées (l'athéisme d'Antony a été fort édulcoré, sur le conseil d'A. de Vigny). Mais surtout un nouveau personnage est né, personnage muet, impersonnel, et pourtant réel, invisible et présent, comme la Fatalité de la tragédie grecque ou le Jéhovah d'*Athalie* : cet être redoutable, ce Minotaure qui va dévorer le génie et la belle jeunesse d'Antony,

le cœur et la vie d'Adèle, c'est le *monde*, c'est la *société*. M. Parigot a très clairement montré comment tous les remaniements de détail que Dumas a fait subir à sa pièce n'ont eu pour but que de poser sous une forme plus aiguë le problème social qui s'agite au fond du drame, c'est-à-dire l'antagonisme irréductible qui existe entre deux êtres de nature et la société.

Ce qui fait le dramatique de la situation où se débattent Adèle et Antony, ce n'est point leur passion même (car alors l'auteur, pour peindre l'amour en soi, eût choisi certainement un autre cadre, plus commode : la scène se fût passée à mille ans en arrière ou à mille lieues de là) ; l'intérêt principal du drame provient de l'*obstacle* qui gêne la libre satisfaction des sentiments, et cet obstacle n'est autre chose que l'opinion du monde en 1830.

Parmi les graves changements qu'a produits dans la société moderne la grande poussée rationaliste du xviii^e siècle, qui aboutit à la Révolution, deux surtout sont à considérer.

D'une part, c'est la croissance de l'individualisme : les droits de l'homme proclamés ne sont en un sens que les droits imprescriptibles de l'individu humain ; et le contrat social ne sera désormais fondé que sur ces mêmes droits qu'il s'agira de protéger et de sauvegarder. Et puis, de quel effet dut être sur l'âme nationale le prodigieux exemple d'individualisme qu'offrait le jeune sous-lieutenant d'artillerie destiné à devenir le conquérant et l'arbitre du monde ! Tous les héros de drame ou de roman pendant quarante ans ne seront que des Napoléons au petit pied.

D'autre part, à la place des traditions brisées, des croyances ébranlées, on voit apparaître une force, qui n'était point nouvelle, mais qui jamais ne s'était encore manifestée si redoutable, la force anonyme de l'opinion. L'opinion du monde réunit en un faisceau, à la fois misérable et solide, mille conventions tacites, issues elles-mêmes de vieux préjugés héréditaires et de nécessités actuelles. Telle qu'elle est, elle constitue le seul frein de l'individualisme déchaîné.

Antony est la première pièce de théâtre qui pose résolument ce problème, que notre théâtre débat encore en vain après soixante ans.

Voyez Antony. Il est jeune ; il est beau (n'en doutez pas), avec « ses yeux fixes et sombres » ; il est fort et musclé (puisqu'il arrête des chevaux emportés et enfonce jusqu'à la garde une lame de poignard dans une table d'auberge) ; il est riche (puisqu'il reçoit chaque mois de quoi vivre largement) ; il est savant, que dis-je ? il sait tout, il a tout appris ; il est supérieur à tout le monde, et serait en droit de dire comme l'Autre : « L'a-

venir, l'avenir est à moi ! » Et il ne peut seulement pas demander en mariage la jeune fille qu'il aime. Pourquoi ? Parce qu'il est un enfant trouvé, et que l'opinion est là...

ANTONY.

Les autres hommes, du moins, lorsqu'un événement brise leurs espérances, ils ont un frère, un père, une mère !... des bras qui s'ouvrent pour qu'ils viennent y gémir. Moi ! moi ! je n'ai même pas la pierre d'un tombeau où je puisse lire un nom et pleurer... Les autres hommes ont une patrie : moi seul, je n'en ai pas !... Car qu'est-ce que la patrie ? Le lieu où l'on est né, la famille qu'on y laisse, les amis qu'on y regrette... Moi, je ne sais même pas où j'ai ouvert les yeux... Je n'ai point de famille, je n'ai point de patrie : tout pour moi était dans un nom ; ce nom, c'était le vôtre, et vous me défendez de le prononcer !

ADÈLE.

Antony, le monde a ses lois, la société a ses exigences ; qu'elles soient des devoirs ou des préjugés, les hommes les ont faites telles, et eussé-je le désir de m'y soustraire, il faudrait encore que je les acceptasse.

ANTONY.

Et pourquoi les accepterais-je, moi ? Pas un de ceux qui les ont faites ne peut se vanter de m'avoir épargné une peine ou rendu un service ; non, grâce au ciel, je n'ai reçu d'eux qu'injustice, et ne leur dois que haine... Ceux à qui j'ai confié mon secret ont reversé sur mon front la faute de ma mère... Ceux à qui je l'ai caché ont calomnié ma vie... Ces deux mots, honte et malheur, se sont attachés à moi comme deux mauvais génies... J'ai voulu forcer les préjugés à céder devant l'éducation... Arts, langues, science, j'ai tout étudié, tout appris... Insensé que j'étais d'élargir mon cœur pour que le désespoir pût y tenir ! Dons naturels ou sciences acquises, tout s'effaçait devant la tache de ma naissance ; les carrières ouvertes aux hommes les plus médiocres se fermèrent devant moi ; il fallait dire son nom, et je n'avais pas de nom. Oh ! que ne suis-je né pauvre et resté ignorant ! Perdu dans le peuple, je n'y aurais pas été poursuivi par les préjugés ; plus ils se rapprochent de la terre, plus ils diminuent, jusqu'à ce que, trois pieds au-dessous, ils disparaissent tout à fait...

A cette plainte amère et sarcastique, à cette âpre revendication, vous reconnaissez bien le fils de celui qui, quarante-sept ans auparavant, enfant du hasard lui aussi, s'indignait contre ceux qui s'étaient seulement donné la peine de naître, *tandis que lui, morbleu !*... De 1784 à 1831, Figaro a pris des forces, il n'est plus barbier à Séville, ni portier d'un château : la Révolution est venue qui a peut-être rasé le château et guillotiné le comte. Il s'appelle M. Antony. Et, trente ans plus tard, Antony s'appellera Giboyer : il sera vieux, découragé, tombé dans la boue, le cœur toujours plein de colère, la tête pleine de génie ; mais il n'espérera plus rien pour lui : c'est à son fils, à son Maximilien, qu'il voudra frayer la voie.

Tel est Antony. Je ne prends point sa défense, et sais tout ce qu'on peut lui dire : qu'il n'est au fond qu'un orgueilleux et un impuissant, qu'il est bien sot s'il croit tout savoir pour avoir ouvert quelques livres, qu'il y a autre chose ici-bas que les « carrières » pour qui a du savoir et de la volonté ; qu'en somme il n'a rien fait parce qu'il n'a rien voulu faire ; qu'à tout le moins il lui reste ses bras qu'il a l'air de ne compter pour rien ; que, s'il se dit un grand génie, nous ne sommes point forcés de le croire sur parole, et que tout cela n'est pas une raison pour aller voler sa femme à un colonel dont le seul tort est d'être en garnison à Strasbourg. Il n'en est pas moins vrai que ce triste Antony pose cette question, qui est loin d'être encore résolue : que vaut le mérite personnel, le mérite des œuvres aux yeux de l'opinion du monde ?

Il en pose aussi une autre ; mais Adèle la pose plus impérieusement que lui : la passion sincère a-t-elle, ou non, droit au bonheur en dépit de la société ? Cette revendication dangereuse était déjà ancienne. Lorsque l'abbé Prévost nous a dépeint avec des couleurs trop charmantes les entraînements de Des Grieux, il nous montrait avec tant de feu le pouvoir souverain de la passion dans un cœur humain, qu'il semblait du même coup insinuer le droit qu'aurait cette passion à la souveraineté. Julie d'Etange, elle aussi, bien qu'elle se relève de sa chute, manque trop d'humilité pour nous faire croire qu'elle se repente d'avoir cédé. Corinne, Delphine ont souffert l'une et l'autre jusqu'à la mort de cette opinion du monde, qui les a empêchées de satisfaire les libres aspirations de leur cœur. Adèle gravit à son tour la voie douloureuse, et, parvenue presque au terme, elle crie encore son innocence : n'est-ce point la fatalité qui a tout conduit ?

Mon Dieu ! qu'est-ce donc que cette fatalité à laquelle vous permettez d'étendre le bras au milieu du monde, de saisir une femme qui avait toujours été vertueuse et qui voulait toujours l'être, de l'entraîner malgré ses efforts et ses cris, brisant tous les appuis auxquels elle se rattache, faisant sa perte, à elle, de ce qui ferait le salut d'une autre ? Et vous consentez, ô mon Dieu ! que cette femme soit vue des mêmes yeux, poursuivie des mêmes injures que celles qui se sont fait un jeu de leur déshonneur... Oh ! est-ce justice ?

Victime irresponsable, elle s'est heurtée à l'opinion du monde : l'acte IV, celui du scandale, est en un sens le plus important de la pièce, celui qui explique tout. Il ne reste, dès lors, à Adèle qu'une seule manière d'échapper à la condamnation : une mort, qui sauve sa réputation et celle de sa fille. C'est Antony qui porte à Adèle le coup de couteau qu'elle implore ; mais c'est la société

qui a armé son bras. Et combien d'Adèles vont surgir sur la scène ou dans des romans, qui, pour n'en venir pas toutes à la même sanglante catastrophe, n'en marcheront pas moins sur les mêmes traces et demanderont compte à la société de leur bonheur impossible !

C'est donc bien un drame social que Dumas père a fait avec son *Antony*, et l'on voit clairement le lien qui rattache cette œuvre à tout le théâtre de Dumas fils et de nos modernes dramaturges.

Il y a pourtant cette différence. Le père luttait de front follement, romantiquement, contre la tyrannie toute-puissante de l'opinion, et il semblait, par la moralité indirecte de sa pièce, conseiller la résignation, la soumission à l'inéluctable. Le fils au contraire, plus avisé, n'attaquera plus en face ; il n'espérera plus modifier d'emblée les mœurs et les préjugés ; mais il s'en prendra à ce qui est saisissable et concret, c'est-à-dire aux lois, d'où dépendent en partie les mœurs : il cherchera à y faire entrer un esprit moins pharisaïque et plus juste. Depuis cinquante ans sont nées combien de pièces à thèse concernant la naissance, le mariage, le divorce, et qui en reviennent toutes à demander le changement ou l'abolition de quelque article du code civil ou du code pénal ! De romantique le drame s'est fait pratique : du même coup il est devenu plus utile, ou bien plus dangereux. Mais c'est bien d'*Antony* que presque tout notre théâtre moderne, le bon et le mauvais, a découlé.

Drame passionnel, drame social, *Antony* a encore un autre aspect : des trois, c'est le plus facile à saisir, le plus amusant à noter, mais non le plus caractéristique : *Antony* est un drame à la mode de 1831, et l'on sait que la mode de ce temps-là était fortement « marquée ».

Ce qu'était un héros romantique, un « malade » du siècle, Saint-Mégrin, Didier, Hernani nous l'ont déjà montré : car, à quelques variétés près, ils se ressemblent tous. *Antony* est comme eux, mais, tout ce qu'ils sont, il l'est encore plus qu'eux, il l'est éperdument.

Et d'abord, Il est Lui, et cela suffit : c'est-à-dire un être exceptionnel, génie unique, sensibilité unique et, comme rançon, infortune vraiment unique. Il a un fond d'orgueil incommensurable, hérité de René.

Étant unique, il est fatal. Le commun des hommes a pu être créé sans un dessein particulier du Créateur ; mais, pour lui, il a fallu une destination toute spéciale. Tout est exceptionnel en lui : il est bâtard, comme Hernani est brigand, et comme Ruy Blas sera laquais. Il est voué à d'étranges aventures, à des malheurs qui n'arrivent qu'à lui. Malheureux, il porte malheur : il est mau-

vais fétiche, il est « tabou », comme on dirait au Soudan : tous ceux qui l'approchent et le touchent sont perdus. Les femmes surtout : oh ! les malheureuses ! Voyez ce qui est arrivé à Atala, à Céluta, à Velléda, à doña Sol, à la duchesse de Guise, pour avoir aimé Chactas, René, Eudore, Juan d'Aragon, Saint-Mégrin ! Toutes succombent, heureuses, d'avoir aimé le dieu qui les a consumées. Lui, il aime peu ; mais il attire, il se laisse aimer. Il y a tant de distance de *lui* à *elle*, pauvre femme ; celle de la proie à la victime ! Ce qu'Antony trouve de plus engageant à dire à Adèle, est ceci : « Tu es à moi, comme l'homme est au malheur ! » Du reste il est bien l'amant le plus désagréable du monde : amer, querelleur, défiant, soupçonneux, injurieux même, et qui passe de là au lyrisme exalté, au désir de mourir... En tête à tête, il ne songe jamais qu'à lui : c'est un maniaque à idée fixe, incapable d'écouter et de répondre.

Enfin, comme tout bon malade de 1830, il se doit à lui-même d'être satanique. Se croyant seul de son espèce, il n'est gêné que par Dieu : il se compare à lui ; et, se comparer, c'est s'opposer. La querelle est personnelle entre Dieu et lui ; aussi le traite-t-il d'égal à égal, ou bien il en parle avec ravissement, ce qui est une façon de s'adorer lui-même, ou bien il le nie et le maudit : le premier Antony était un athée forcené ; le second n'est plus qu'un blasphémateur ; l'un et l'autre jouent au Byron, au Titan, au Prométhée.

Toutes les poses du héros romantique, Antony les prend, mais il les prend en frac noir et dans un salon du faubourg Saint-Honoré. Son langage est aussi singulier que sa mentalité. Le style d'Antony est l'image fidèle de son âme obsédée. Que d'exemples on en pourrait citer !

Antony est dans le salon d'Adèle. Survient une visite importune : « Oh ! malédiction sur le monde qui vient me chercher jusqu'ici !... » — On lui demande imprudemment : « Combien de fois avez-vous aimé ? » Admirez la réponse : « Demandez à un cadavre combien de fois il a vécu ! » — Une pendule va sonner onze heures : « Qu'elle sonne un jour à chacune de ses minutes, et que je les passe près de vous ! » — Ailleurs : « Mes pensées se heurtent, ma tête brûle : où y a-t-il du marbre pour poser mon front ? » — Antony est en perpétuel état de déclamation : il est toujours sous pression ; un mot dit en passant, un rien, fait jaillir hors de lui le verbe abondant et amer. Pour le calmer, pour « rompre les chiens », une dame essaye de lui parler de ses voyages :

Et où allez-vous ? — Oh ! je n'en sais encore rien moi-même. Dieu me garde d'avoir une idée arrêtée ! J'aime trop, quand il m'est possible, charger le hasard du soin de penser pour moi ; une futilité me décide, un caprice

me conduit, et, pourvu que je change de lieu, que je voie de nouveaux visages, que la rapidité de ma course me débarrasse de la fatigue d'aimer ou de haïr, qu'aucun cœur ne se réjouisse quand j'arrive, qu'aucun lien ne se brise quand je pars, il est probable que j'arriverai comme les autres après un certain nombre de pas au terme d'un voyage dont j'ignore le but, sans avoir deviné si la vie est une plaisanterie bouffonne ou une création sublime.

De même, sur le mot *famille*, sur le mot *hasard*, sur le mot *bonheur*, incidemment prononcés, il parle et se répand en un torrent de déclamations lyriques.

Antony est un grand orateur populaire. Au plus fort de la tempête qui secoue son cœur et sa tête, aussitôt après son geste sanglant, il trouve, en artiste impeccable, le seul mot qui résume toute l'angoisse de ces cinq actes, et la brûlante passion du drame, et sa funeste moralité : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ! » O puissance des mots sur la foule ! On connaît l'anecdote si joliment contée par Dumas au 199^e chapitre de ses *Mémoires* (VIII, 116) : le rideau baissé trop tôt à certaine représentation d'*Antony*, Bocage, dont l'effet était coupé, se sauvant furieux dans sa loge, le rideau relevé sur les réclamations du public, et M^{me} Dorval restée seule en scène, dans sa position de femme tuée, se dressant debout pour sauver la situation, et disant gravement aux spectateurs : « Messieurs ! je lui résistais, il m'a assassinée ! » et le public, le bon public, enthousiasmé et ravi...

En 1831 il n'y avait pas qu'Antony de « malade » : tout le monde l'était avec lui. Th. Gautier nous a dit ce que fut la soirée du 3 mai, où le drame affronta pour la première fois la scène. La salle était vraiment en délire : on applaudissait, on sanglotait, on pleurait, on criait. La passion brûlante de la pièce avait incendié tous les cœurs. Les jeunes femmes adoraient Antony ; les jeunes gens se seraient brûlé la cervelle pour Adèle l'Hervey. Et Dumas nous a raconté comment, ce soir-là, il dut laisser aux mains d'admirateurs trop enthousiastes les deux masques de son habit, passé à l'état de relique...

Aujourd'hui, Dieu merci, nous sommes plus calmes, et les notes ont changé : ces prétendues beautés d'*Antony* nous sembleraient plutôt motif à caricature. Encore ne faut-il rien exagérer. Nous avons sans doute aussi nos modes, dont souriront nos arrière-neveux. Et il ne faut pas oublier que, dans ce drame échevelé, il y a autre chose que les modes surannées de l'an 1831 : il y a un drame passionnel d'une poignante horreur : il y a aussi un drame social très neuf et très fécond, qui a laissé une trace profonde dans notre littérature, et dont, après soixante-dix ans écoulés, la vertu n'est pas encore toute épuisée.

PAUL MORILLOT.

Le Demi-Monde à Athènes ⁽¹⁾.

Conférence, à la Bodinière, de M. N. M. BERNARDIN,

Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.

MESDAMES,

Si j'ai choisi comme sujet de cette leçon le demi-monde dans l'antique Athènes, ce n'est point du tout pour le stérile plaisir de vous montrer quelques figures gracieuses ou de vous raconter quelques scènes piquantes. Mais les historiens de la littérature grecque me paraissent en général avoir trop négligé l'étude de ces hétaires ou demi-mondaines qui ont tenu dans la société hellénique une place si particulière et si importante ; car cette étude est, je crois, de nature à jeter un peu plus de jour sur la littérature dans laquelle s'est peinte et se survit cette société élégante. Les hétaires sont, en effet, des courtisanes d'une espèce si peu fréquente que, pour retrouver les pareilles, il faudrait aller chercher jusque dans l'extrême Orient la civilisation raffinée de la Chine. Comment cette courtisane artiste ou femme de lettres qu'était l'hétaire devait rencontrer naturellement sur la terre de l'Attique le milieu qui lui convenait, et d'autre part quelle influence les hétaires ont exercée à leur tour sur les lettres grecques, voilà d'abord et surtout ce que je veux examiner avec vous, parce que ces deux points sont d'un intérêt général pour l'histoire des mœurs et pour celle des lettres. Je ne m'interdirai point ensuite de vous mener, en compagnie de Théocrite et de Lucien, faire une visite à quelques aimables émules d'Aspasie et de Phryné.

Vous vous faites des femmes grecques en général, par celles que vous connaissez en particulier, Clytemnestre, Pénélope, et même la belle Hélène, une idée qui est très fautive. C'est la femme des temps préhistoriques, des temps héroïques, dont le vieil Homère nous a tracé le portrait, et celle-là est placée par lui très haut dans l'estime des hommes. Ses deux immortels poèmes ne sont au fond que la glorification de la monogamie grecque opposée à la polygamie orientale. C'est parce que les mœurs de l'Asie sont un outrage à sa divinité que la grande déesse des Argiens, Junon, protectrice des unions chastes, poursuit les Troyens durant toute l'*Illiade* d'un

(1) Nous prions nos lecteurs, et surtout nos lectrices, de ne pas se laisser émouvoir par le titre de cette conférence, qui est absolument... chaste !

ressentiment implacable. Et quel est le but de l'*Odyssee*, sinon de montrer la véritable félicité dans l'union des deux époux bien assortis ? C'est Ulysse lui-même qu'Homère a chargé de donner la morale de son poème : « Il n'est pas de bonheur plus grand sur la terre que celui de deux époux qui gouvernent leur maison dans des sentiments de concorde et de paix. Ils sont le désespoir de leurs envieux, la joie de leurs amis ; mais eux seuls connaissent toute leur félicité ». Par son intelligence, comme par sa pudeur et par sa vertu, la femme des temps héroïques est donc la digne compagne de l'homme ; elle est véritablement sa « moitié », comme l'appelaient encore nos pères, d'un mot admirable, qui a malheureusement vieilli — n'en recherchons pas la cause — comme tant d'autres mots qui exprimaient des idées de déférence et de respect. Junon est l'égale de Jupiter, et c'est à Clytemnestre qu'Agamemnon, en son absence, confie le soin de son royaume. Associées aux plaisirs comme aux soucis de leurs époux, les femmes prennent part à tous les banquets ; mais leur seule présence y fait régner la décence et la modération. Dans la salle où flambe et s'agite l'orgie ardente et turbulente des prétendants, voici qu'a paru Pénélope, la veuve sans parents et sans défense, et soudain les chants grossiers se taisent, les fronts hardis s'inclinent devant la seule vertu d'une femme. Et dans l'île des Phéaciens, où le vieil Homère a placé la cité idéale, quel nom a-t-il voulu donner à la vénérable épouse du roi Alcinoüs, à cette femme très sage et très bonne, dont son mari demande les avis et suit les conseils ? Arété, c'est-à-dire la Vertu ; car c'est sous les traits d'une femme que la Grèce héroïque avait voulu diviniser la vertu. Mais nous voici au siècle de Périclès et dans la démocratie athénienne ; autre temps, autres mœurs. Sans doute l'honnête Schomaque dit encore à sa femme dans l'*Economique* de Xénophon : « Ce n'est point la beauté qui donne droit à l'estime et au respect ; ce sont les vertus. » Mais c'est pour la consoler de vieillir qu'il lui tient ce langage, et depuis les temps homériques la femme grecque est bien déchue de son rang.

C'est que, au v^e siècle avant l'ère chrétienne, l'Athènes républicaine est devenue une ville cosmopolite, qui contient trois fois plus d'étrangers que d'autochthones ou indigènes. A l'Orient, qu'elle a vaincu par les armes et par qui elle est maintenant pacifiquement envahie, elle a bientôt emprunté ses mœurs, j'entends ses vices, lesquels s'empruntent toujours beaucoup plus aisément que les vertus ; et du coup se sont trouvés profondément modifiés ses rapports entre les époux.

Comme la femme orientale, bête de luxe ou poupée de prix,

demeure enfermée dans le harem, attendant avec soumission le caprice du maître, la femme grecque, qui jadis était la moitié de son époux, n'est plus maintenant que sa première esclave dans la maison où elle vit en recluse. Que ferait-elle d'ailleurs sur l'agora où se traitent chaque jour dans l'assemblée du peuple, souvent au milieu d'émentes, les affaires de l'Etat ? N'ayant pas le droit de vote, elle n'a aucune action dans une société qui repose tout entière sur le suffrage ; elle est donc considérée comme un être inférieur et traitée comme telle. Elle ne sort que rarement, pour les fêtes publiques. Ses plus proches parents seuls sont admis dans le mystère de son appartement. Que le mari surprenne une autre visite masculine, et il est en droit de soumettre sa femme aux travaux des plus viles esclaves, de la vendre, ou de la tuer. Et quelles distractions a-t-elle, au moins dans le gynécée ? Aucune, que de prier la Vénus du mariage, une statuette symbolique, dont les pieds posés sur une tortue lui rappellent sans cesse qu'une épouse ne doit se permettre aucun mouvement d'esprit et de cœur. S'amuse-t-elle à se farder et à teindre ses cheveux ? Son seigneur et maître l'avertit qu'elle a de quoi occuper plus utilement son temps dans son ménage. Et de fait, elle est dans sa maison moins la maîtresse qu'une sorte de femme de charge ou d'intendante. D'innombrables besognes matérielles remplissent ses journées trop courtes. Elle allaite son enfant, distribue aux esclaves les provisions, donne aux fileuses la laine dont elles feront des habits, soigne les domestiques malades, préside, dans la cuisine, à la confection des pâtés de becfignes, enseigne aux servantes comment on accommode les oursins ou hérissons de mer avec du persil et de la menthe, ou fait elle-même avec de la farine et du miel des gâteaux feuilletés, que son mari trempera dans du vin de Chio, et qu'elle n'aura pas la satisfaction de manger avec lui, car elle n'est jamais admise à sa table. Elle range toute la journée vérifiant dans la réserve si les aliments secs ne se gâtent point alignant les chaussures, séparant les habits, mettant en ordre la vaisselle et la batterie de cuisine, car l'époux lui a déclaré gravement que c'était un beau coup d'œil de voir « des marmites rangées avec intelligence ». Comme un commandant de garnison fait la revue de ses troupes, elle procède fréquemment à la revue des meubles et des armoires. Son mari lui a dit un jour, que rien n'était plus utile à sa santé que de battre et de serrer les vêtements et les tapisseries. Elle les bat tous les jours de sa vie, et quand elle est morte à la peine, on sculpte sur son tombeau un bâillon, un hibou et une bride, symboles de silence, de vigilance et d'économie. Son mari la regrettera-t-il ? Il la connaissait s

peu ! « Est-il des gens avec qui tu t'entretiennes moins qu'avec ta femme ? » demande Socrate à Critobule, et Critobule est obligé de reconnaître qu'il y en a bien peu. Mais de quoi aussi eût-il pu causer avec elle ? Elle ne savait rien, et sa mère ne lui avait appris qu'à se bien conduire. Je dois dire que toutes les Athéniennes n'étaient pas aussi douces et aussi résignées : témoin la femme de Socrate, qui avait le verbe haut et la main leste ; mais, si Xanthippe est restée légendaire, c'est précisément qu'elle était une exception, et les Grecs auraient dit que c'était elle qui, dans son ménage, portait les culottes, si les Grecs avaient porté des « inexpressibles ». Ce qui est certain, c'est que toutes étaient aussi ignorantes, et leurs maris n'avaient pas assez de railleries pour ces ménagères nécessaires et méprisées. Ils ne se lassaient pas de rire, quand Aristophane et Euripide reprochaient aux épouses légitimes des Athéniens leur gourmandise, leur paresse, leurs petits larcins. Dégradées par leurs propres maris, elles étaient, dans ces comédies grossières à la représentation desquelles elles n'assistaient pas, à peu près ce qu'est l'éternelle belle-mère dans les vaudevilles modernes.

Comment ces pauvres créatures, ignorantes et bornées, vouées par l'opinion au ridicule, auraient-elles pu inspirer une passion profonde et durable à leurs maris, à ces fils du peuple grec, le plus artiste et le plus spirituel qui fut jamais, et qui poussait le culte de la beauté si loin qu'il ne voulait pas séparer la beauté de l'esprit de la beauté du corps ? Les Athéniens ne pouvaient avoir que dédain pour leurs femmes, comme ils n'avaient que mépris pour ces courtisanes vulgaires, corps admirables, mais sans intelligence et sans âme, que Thémistocle jeune attelait nues à son char comme des chevaux de race. Où porteraient-ils donc les tendresses de cœurs qui ne pouvaient être satisfaits, si l'esprit et la raison ne s'associaient point à leurs plaisirs ? Leurs femmes n'étant pour eux que des servantes et les courtisanes qu'une distraction brutale et passagère, où trouveraient-ils la *compagne* à qui ils communiqueraient leurs pensées et dont l'âme comprendrait leur âme ? Où rencontreraient-ils l'*amie* capable d'apprécier, d'encourager leurs goûts artistiques et littéraires, de partager avec eux dans une communion intellectuelle les plaisirs de l'esprit, tout en charmant leurs yeux par la divine beauté de ses formes et par les séductions de son élégance raffinée ? Cette *compagne*, cette *amie*, ce fut l'*hétaire*, et c'est là précisément ce que signifie ce mot. L'*hétaire* fut, dans l'union libre, la véritable épouse de l'esprit des Grecs, comme leur femme, dans l'union légale, était l'épouse de leur corps : « Nous avons, dit Démosthène dans son *Discours pour Nééra*, des courti-

sanes pour la satisfaction des sens, des femmes légitimes pour nous donner des enfants de notre sang et bien garder nos maisons, et des hétaires pour la volupté de l'âme. » Avais-je tort de vous dire, Mesdames, que l'hétaire était une demi-mondaine d'une espèce très particulière ? Elle naquit en Grèce au siècle glorieux de Périclès, et, sortie de l'esclavage, elle régna bientôt véritablement, avec Aspasia, sur la démocratie athénienne, ayant pour sceptre son esprit et pour couronne sa beauté.

La plupart des hétaires étaient des filles d'Asie, qu'avaient amenées des marchands d'esclaves adroits et experts. Les plus belles étaient généralement les Milésiennes, dont les poètes ont chanté à l'envi l'attache élégante du cou, la rondeur du poignet, les doigts effilés et ténus ; les plus intelligentes étaient pour l'ordinaire de belles filles du peuple de l'Attique, remarquées par un artiste ou par un orateur, et dressées par eux, — c'est l'expression technique, — comme la célèbre Laïs fut dressée par le peintre Apelle. Leur éducation était longue et complète, et des écrivains anciens n'ont pas dédaigné d'en établir doctement la théorie. L'hétaire apprenait dans une danse savante, à la fois décente et passionnée, à faire valoir les lignes pures et les ondulations voluptueuses de son jeune corps ; elle apprenait à promener ses doigts élégants sur le buis sonore de la flûte et à réveiller avec l'archet d'ivoire l'harmonie endormie dans l'écaille de la cithare ; elle apprenait enfin à marier au son des instruments cette voix humaine dont la douceur mélodieuse est la plus irrésistible des séductions. Sur ses lèvres les vers des poètes prenaient une grâce nouvelle. Dans l'atelier du sculpteur et du peintre elle se formait à composer son attitude et sa démarche et elle se perfectionnait dans l'art, si naturel à la femme sous toutes les latitudes et dans toutes les civilisations, du costume et de la parure. Elle allait sur l'agora, devant la tribune aux harangues, écouter les orateurs qui dirigeaient l'Etat et étudier comment ils s'y prenaient pour persuader et pour conduire les hommes. Elle ne craignait pas enfin de s'asseoir, convive attentive et disciple intelligente, à ces doctes banquets où les philosophes, le front couronné de roses, discutaient non seulement sur l'essence de l'amour, mais sur celle de l'âme immortelle. Et ainsi les hétaires étaient chères aux hommes d'Athènes, parce que rien de ce qui les intéressait eux-mêmes ne les trouvait étrangères, et parce qu'elles joignaient la souveraine beauté de l'esprit à cette beauté du corps que la Grèce avait divinisée en Vénus, qui servit à ses yeux d'excuse à la coupable Hélène, et qui fit acquitter Phryné par l'admiration des héliastes.

Par la fascination qu'elles exerçaient, par la souplesse adroite de leur intelligence, par leur connaissance approfondie de la nature humaine, les hétaires finirent par devenir dans l'Etat de véritables puissances. On écrivit leurs biographies ; on transmit à la postérité les noms de leurs parents et de leurs villes natales ; leurs tombeaux somptueux insultaient aux humbles sépultures des épouses. Phryné offrait aux Thébains vaincus de reconstruire à ses frais leurs remparts, à la seule condition qu'on y graverait cette inscription : « Alexandre, fils de Philippe, avait renversé ces murailles ; Phryné l'hétaire les a relevées ». Les philosophes Epicure, Aristote, Platon, furent-ils mariés ? Je l'ignore ; dans tous les cas leurs femmes obscures n'ont laissé d'elles nul souvenir, tandis que l'histoire a conservé les noms de leurs amies Léontium, Herpilis, et cette Archéanasse de Colophon, dont la maturité très mûre paraissait au rêveur Platon plus charmante encore que la jeunesse des autres femmes. La Milésienne Thargélie, bien servie par son incomparable adresse, et qui semble avoir été un agent secret de la Perse en Grèce, parvient à prendre place, épouse légitime, sur le trône de Thessalie ; et sa compatriote Aspasia, fille d'Axiochus, s'élève plus haut encore dans Athènes même, puisqu'elle devient la reine du roi, en régnant sur le premier citoyen de la République, Périclès.

Aspasia ! La figure la plus extraordinaire peut-être du siècle de Périclès, femme singulière, en qui se trouvent réunies toutes les séductions des hétaires : beauté, grâce, distinction, esprit, intelligence, talent, facilité rare d'élocution, elle avait tout en réalité pour elle, cette fille de Milet, qui avait pris pour nom de guerre *Aspasia*, c'est-à-dire *Amable*, comme ses émules se faisaient appeler *Gracieuse*, *Hirondelle* ou *Gazelle*. Et nulle ne s'entendit jamais comme cette charmeuse à faire briller la beauté de sa personne et celle de son esprit. Elle voulut d'abord attirer et retenir chez elle par le luxe élégant de sa demeure. Autour d'un lit de Corinthe, garni de coussins de Carthage, étaient rangés des sièges de Thessalie, rehaussés d'or et d'ivoire ; des peintures ornaient les murs et les plafonds ; des portières, fabriquées à Babylone, représentaient des Perses aux longues robes traînantes ; les animaux fantastiques du tapis amusaient les regards ; partout des plantes en des bassins d'argent. Dans ce décor ravissant, qui lui servait de cadre, Aspasia trônait, entourée de jeunes et jolies hétaires, dont sa beauté triomphante ne redoutait point le voisinage ; le rouge et le blanc de céruse avivaient l'éclat naturel de son teint ; ses cheveux, tout poudrés d'or, tombaient en grosses boucles sur ses épaules ; des perles et des pierres précieuses scintillaient à ses

doigts, à ses bras, à son cou, à ses oreilles. Et, tout en jouant avec deux colombes de Sicile ou en caressant le petit chien de Malte couché sur sa robe de pourpre, elle causait, comme elle seule encore savait causer, avec un agrément et un charme inexprimables, abordant tour à tour les sujets les plus divers, parlant des beaux-arts avec Phidias, philosophie avec Socrate et Platon, politique avec Périclès, et non seulement digne de leur donner la réplique, mais capable encore de leur suggérer des idées et de leur ouvrir discrètement des aperçus nouveaux. Car elle possédait à un degré merveilleux ce talent si rare de la maîtresse de maison, qui consiste moins à briller qu'à faire briller ses invités, moins à montrer de l'esprit qu'à en inspirer aux autres, afin de renvoyer ses hôtes enchantés d'elle parce qu'ils sortent très satisfaits d'eux-mêmes. Si nous avons actuellement à Paris une foule de salons qui s'intitulent « le dernier salon où l'on cause », celui d'Aspasie fut véritablement le premier salon où l'on causa. Elle fut donc jusqu'à un certain point et dans une certaine mesure la marquise de Rambouillet de la démocratie athénienne. Car, chez elle, comme dans l'hôtel fameux de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, se réunirent, se rapprochèrent et se confondirent les hommes de toutes conditions dans l'amour commun des lettres et des arts, dans le goût partagé des plaisirs délicats. Aspasie tint véritablement dans Athènes école de politesse et d'urbanité, pour me servir du mot que Balzac créera comme un hommage à M^{me} de Rambouillet. Si bien même que le bon Socrate, dans sa compassion pour les tristes épouses des Athéniens, invitait leurs maris à mener chez Aspasie, malgré les dangers d'une promiscuité plutôt fâcheuse, les plus aimables et les plus intelligentes d'entre elles, afin qu'elles y apprissent, suivant le mot, qui paraît ici bizarre, du poète comique Eubulos, la décence, c'est-à-dire le ton de la bonne compagnie. Si Socrate n'y conduisait pas sa propre femme, c'est qu'il savait par une longue expérience que cela serait absolument inutile, et que Xanthippe chez Aspasie serait aussi déplacée que, d'après le proverbe grec, un chien dans un bain public. Mais quelle étrange société, Mesdames, que celle d'Athènes, où il n'y avait pas de mondaines, et où c'étaient les demi-mondaines qui enseignaient l'usage du monde aux femmes qui auraient dû être les mondaines ! Et telle était dans la Grèce, idôlatre de la forme, de la grâce et de l'esprit, l'admiration inspirée par Aspasie, qu'en la voyant traverser l'agora, couronnée de fleurs et abritée sous un parasol, pour gagner le temple de Vénus hétaire (Vénus conjugale n'avait même pas de temple), la populace, comme elle se fût inclinée devant la déesse, s'inclinait respectueusement

devant la femme qui était pour elle aussi l'idéal animé et vivant de la beauté hellénique.

Périclès éprouva pour cette créature si merveilleusement douée une de ces passions ardentes et profondes que leur durée ennoblit et épure. Pour unir sa vie à celle d'Aspasie, il n'hésita point à répudier sa femme, la mère de ses deux fils; pour plaire à l'hétaire milésienne, il ne craignit point d'engager Athènes dans la guerre de Milet contre Samos; quand Aspasie fut accusée d'impiété par le poète Hermippus, on vit Périclès s'abaisser devant les juges aux supplications et aux larmes. Mais c'est aussi par elle qu'il embellit Athènes de tous ces monuments qui rendent son nom immortel : le Parthénon, l'Odéon, les Propylées; c'est à la dictée d'Aspasie qu'il écrivit l'admirable oraison funèbre des Athéniens morts pour la patrie; c'est par elle et pour elle qu'il encouragea et soutint les poètes, comme Sophocle et Euripide, les sculpteurs, comme Phidias, les peintres, comme Zeuxis; si bien qu'à vrai dire le siècle de Périclès devrait plus justement s'appeler le siècle d'Aspasie. Et ce qui d'ailleurs le prouve bien, c'est que l'influence de l'hétaire survécut à Périclès : à l'automne de la vie, elle s'attacha à une sorte de rustre, Lysiclès, marchand de bestiaux; et, tandis que par ses breuvages la magicienne Circé avait changé en brutes les compagnons d'Ulysse, par ses habiles conseils la magicienne Aspasie transforma cette brute de Lysiclès en orateur et en homme politique, et par lui continua quelque temps de gouverner l'Etat.

J'ai comparé tout à l'heure — honni soit qui mal y pense! — Aspasie à la marquise de Rambouillet. Toutes deux, en effet, ont enseigné, l'une à la Grèce, l'autre à Paris, une chose exquise entre toutes : la distinction. Mais là s'arrête la ressemblance. En épurant le langage, l'hôtel de Rambouillet a contribué pour une large part à épurer les mœurs au xvii^e siècle; et si les précieuses, ces jansénistes de l'amour dont se moquait Ninon de l'Enclos, ont introduit de la préciosité et du raffinement jusque dans la pudeur, c'est assurément de tous les excès celui dont la vertu souffre le moins. Mais Aspasie et ses trop charmantes amies ressemblaient beaucoup moins à ces farouches jansénistes de l'amour qu'à la complaisante et facile Ninon de l'Enclos elle-même; elles étaient le vice élégant et spirituel, mais elles étaient le vice; loin d'épurer les mœurs athéniennes, elles ont chassé l'austère Minerve hors des remparts qu'elle avait bâtis pour introduire triomphalement à sa place la molle Vénus, leur reine. Elles sont bien les contemporaines et les auxiliaires dans leur œuvre de dépravation des rhéteurs et des sophistes, ces comédiens de l'éloquence et ces

charlatans de la philosophie. Leurs grâces à elles sont affectées et leur distinction factice, comme leurs élégances à eux sont artificielles et leurs raisonnements captieux. L'orateur, dit une définition célèbre, est un homme de bien, habile à parler ; le rhéteur, Mesdames, ne répond qu'à la seconde partie de la définition. De même, les hétaires ont beau avoir toutes les distinctions du corps et de l'esprit, il leur manque la distinction naturelle et suprême, sans laquelle les distinctions acquises ne sont presque rien : celle de l'âme. Et c'est parce que l'épouse, qui seule aurait pu l'avoir, a été pour les hétaires dédaignée et avilie comme à plaisir, que la comédie grecque, image de cette société athénienne dont les hétaires sont le centre, est d'une grâce exquise jusque dans le cynisme et dans l'obscénité et largement assaisonnée partout du plus fin sel attique, mais ne montre jamais ce qu'il y a vraiment de plus charmant au monde et de plus beau, la vertu aimable et intelligente d'une honnête femme. De sorte que, malgré la splendeur dont a brillé et les chefs-d'œuvre qu'a produits le siècle de Périclès, il ne me paraît pas pouvoir soutenir la comparaison avec notre siècle de Louis XIV, parce qu'il n'a rien qu'il puisse opposer ni à Bossuet, ni à l'épouse chrétienne.

Ces réserves faites, il n'en faut pas moins noter que le siècle le plus brillant de la civilisation hellénique fut précisément celui où les hétaires furent reines, et que l'importance sociale de ces dernières diminua en même temps que l'éclat des lettres grecques.

Deux écrivains, d'époques et de caractères bien différents, Théocrite de Syracuse et Lucien de Samosate, nous ont fait pénétrer dans l'intimité de ces demi-mondaines de la Grèce et nous ont transmis les renseignements les plus curieux sur leur vie, sur leurs habitudes, sur les sentiments divers qui agitaient leurs âmes.

Théocrite, un admirable poète, le dernier des grands classiques de la Grèce, vivait au troisième siècle avant l'ère chrétienne. De son temps, c'est encore surtout par ses talents d'artiste et par son intelligence que l'hétaire séduit et captive les fils de l'Hellade. C'est encore là surtout ce que le naïf laboureur Battos admire dans la fille de Polybotas, Bombyca, la joueuse de flûte. Sans doute, il est sensible à sa beauté brune, qu'il « trouve semblable à un rayon de miel doré » ; mais il termine sa chanson amoureuse par ce vers, dans lequel je vois passer comme en une vision rapide tous les caractères de l'hellénisme que je viens de vous signaler : « Ta voix est douce comme un fruit exquis ; quant aux beautés de ton âme, je ne puis les décrire. »

Les demi-mondaines que fait à son tour défilier devant nous

Lucien de Samosate, lequel écrivait au deuxième siècle de notre ère, ressemblent déjà beaucoup plus à nos demi-mondaines modernes, en ce sens qu'elles paraissent avoir reçu une instruction bien moins complète que leurs aînées et chercher prudemment leurs moyens de séduction ailleurs que dans une culture intellectuelle dont elles sentent elles-mêmes l'insuffisance. Il est vrai que Lucien de Samosate..... Mais au fait, Mesdames, vous ne connaissez pas sans doute cet auteur, que nous avons nous-mêmes fort mal appris à connaître au collège par un traité *Sur la manière d'écrire l'histoire*, qui ne nous passionnait point, ou par des *Dialogues des Morts*, dont nous étions trop jeunes pour apprécier les mérites, et dans lesquels d'ailleurs l'écrivain ne s'est pas mis tout entier. Permettez-moi donc de vous présenter Lucien de Samosate, un aimable homme, Mesdames, très parisien, bien qu'il fût Grec, ou peut-être parce qu'il était Grec.

Vous vous rappelez toutes le masque grimaçant et simiesque de Voltaire, cet incorrigible railleur, qui a passé sa vie à se moquer de tout et de tous, de Dieu et des hommes, et je suis bien obligé de dire aussi : des femmes, quand elles n'étaient pas des personnages considérables, comme Catherine II et la marquise de Pompadour. Eh bien ! il semble en vérité qu'en créant Lucien la Nature ait voulu faire une première ébauche de Voltaire : même laideur spirituelle et même puissance d'ironie destructive dans des œuvres aussi nombreuses et aussi diverses ; même absence de doctrine philosophique, et pourtant même empressement à renverser toutes les doctrines, au nom du bon sens, sous les coups redoutables du ridicule ; enfin même manque de respect à l'égard de la divinité et du culte établi. J'ajouterai que, dans ses *Dialogues* au moins, par la légèreté railleuse du ton, par le naturel délicieux des tours, par la grâce aisée et piquante du style, Lucien n'est pas inférieur à Voltaire. Est-elle de Lucien ou de Voltaire, du traité grec sur le *Deuil* ou de l'*Essai français sur les Mœurs*, cette phrase qui commence avec tant de gravité pour finir par une chute si imprévue et si cocasse : « L'usage ridicule des lamentations funèbres est assez général chez tous les peuples ; mais ce qui les suit, la sépulture, varie autant qu'il y a de nations différentes : le Grec brûle les corps, le Perse les enterre, l'Indien les oint d'une matière transparente, l'Egyptien les sale, et le Scythe les mange » ?

Ah ! ils passent de mauvais quarts d'heure avec Lucien, les philosophes, soit qu'ici le terrible moqueur les mette tous à l'encaen et offre Diogène pour deux oboles, c'est-à-dire trente-deux centimes, soit que là il les réunisse dans un banquet qui se termine, les horions remplaçant les arguments, par une effroyable mêlée.

Mais les dialogues où Lucien malmène si fort les philosophes ne valent point encore par la malice de l'ironie ou par les audaces de la satire les dialogues, au nombre de cinquante ou peu s'en faut, qu'il a osé écrire contre les dieux du paganisme, lesquels, ne l'oublions pas, étaient encore les dieux officiels, les dieux de l'Etat. C'est le cas ou jamais de dire avec le Mercure de Molière :

Comme avec irrévérence
Parle des dieux ce maraud !

Lucien leur prête, en effet, toutes les passions et tous les vices, comme aussi toutes les petitesesses, toutes les mesquineries de l'espèce humaine. Les querelles de ménage entre Jupiter et Junon sont d'un comique achevé, et le jugement des trois déesses par le berger Pâris sur le mont Ida n'a jamais été présenté par personne avec un esprit plus mordant. Ecoutez ailleurs ce début de dialogue entre la jalouse Junon, mère du hideux Vulcain, et cette peste de Latone, mère du bel Apollon et de la charmante Diane : Junon, avec dédain : « En vérité, Latone, tu as donné là de beaux enfants à Jupiter ! » Et l'autre, d'une langue venimeuse : « Nous ne pouvons pas toutes en produire de pareils à Vulcain... » Un des plus finement plaisants parmi les *Dialogues des Dieux* est certainement le XXII^e, entre Pan et Mercure. Pan rencontre Mercure, et se jette à son cou en l'appelant : « Mon père ! » Mercure recule effaré : « Comment pourrais-tu venir de moi avec ces cornes, un pareil nez, une barbe épaisse, des jambes de bouc, un pied fourchu, et cette petite queue au bas des reins ? » Mais force lui est bientôt de se rendre aux preuves que Pan multiplie, et voilà Mercure désolé : « Tout le monde va se moquer de moi pour avoir un si beau garçon ! » Cependant la voix du sang murmure confusément en lui, et il trouve, en bon Grec qu'il est, une combinaison ingénieuse pour concilier sa tendresse paternelle avec sa peur du ridicule : « Approche, et viens m'embrasser ; mais ne m'appelle jamais ton père devant personne ! »

Que si ce blasphémateur de Lucien, comme l'appelle Suidas, a osé faire ainsi des dieux eux-mêmes beaucoup moins des portraits que des caricatures, il est bien probable qu'il n'a pas flatté les hétaires dans les dialogues qu'il leur a consacrés, lui qui nous montrait Prométhée si justement puni pour avoir « formé les hommes, ces méchants animaux, et qui pis est, les femmes ! » Il ne faut donc accepter qu'avec réserve ses épigrammes très acérées, et ses satires, comme on dit aujourd'hui, très rosses.

Transportons-nous avec lui au Céramique (exactement : les

Tuileries), où se promènent ordinairement les hétaires. Elles sont là toutes, attirant les yeux par la richesse de leur parure : voici la gourmande Gnathæna, célèbre par son esprit caustique ; c'est elle qui disait récemment à un mauvais poète comique vantant à sa table la fraîcheur de son vin : « C'est que j'y ai jeté tes prologues » ; voici l'énorme Callisto, que ses bonnes amies appellent *la Truie*, du nom que Pindare dans sa rancune avait lancé à la grosse poétesse Corinne, sept fois victorieuse au concours de poésie ; voici Nico-la-Callipyge, signalée aux regards par son *pugstolos*, cet ajustement sournoisement avantageux que les dames modernes nomment *tournure*, et dont l'interdiction, au moins inutile, a soulevé une émeute féminine et fait couler le sang dans les rues de Madrid en 1640 ; voici la provocante Bakchis, dont la sandale a une semelle de métal, sur laquelle on peut lire : « ἀκολούθει », c'est-à-dire : « suis-moi. » Et comme tout ici-bas est un perpétuel recommencement, je me souviens fort bien qu'il y a une trentaine d'années nos élégantes portaient dans le dos un nœud de longs rubans que l'on appelait un « suivez-moi, jeune homme ».

Cependant Glycère vient de montrer à Thais plusieurs inscriptions tracées au charbon sur les blanches colonnes du Céramique : « Thais est belle », et « Rien n'est si beau que Thais », et enfin : « Le patron de vaisseau Hermotime aime Thais ». Bientôt Hermotime en personne se présente aux deux amies et s'informe si sa déclaration graphique a été bien accueillie. Un témoignage d'admiration aussi galamment public ne peut que flatter celle qui en est l'objet : Thais et sa compagne consentent donc à souper avec Hermotime et ses amis. Après le repas, où elles ont mangé et bu avec la retenue la plus distinguée, Thais se lève et se met à danser. Glycère seule ne l'applaudit point ; alors Thais, furieuse et d'une voix ironique : « Si certaine personne ne craignait pas de nous montrer une jambe sèche, elle se lèverait et danserait à son tour ». Il est à craindre que le souper des hétaires ne finisse aussi mal que tout à l'heure le banquet des philosophes.

Parmi ces hétaires, surtout parmi les jeunes, il en est — Lucien le reconnaît — qui aiment d'un amour sincère et désintéressé, tout comme aimaient, paraît-il, les grisettes de 1850. Telle est cette aimable Mousarion, si tendrement attachée à son Chéréas, son « petit cochon blanc d'Acharnes », comme elle l'appelle d'un nom affectueux et câlin ; elle ne lui demande rien, absolument rien, et se berce de l'espérance qu'il l'épousera, quand son bonhomme de père, le vieux sénateur Lachès, aura enfin fermé l'œil ; telle est surtout cette si touchante Joesse (Violette), qui fut tou-

jours chastement fidèle à Lysias, et qui veut mourir parce qu'elle n'est plus aimée.

Moins résignée est Tryphère, et il faut entendre comme elle arrange sa rivale, la vieille Philémation : « Elle n'a plus un cheveu, et ton grand-père pourra te dire son âge, s'il est encore vivant ». De son côté, Myrtion apprend que Pamphile va se marier, et elle s'empresse de lui tracer de sa fiancée, qu'il n'a pas encore vue, un portrait qui n'a rien de particulièrement engageant : « La fille que tu épouses n'est cependant pas si belle ; je la vis dernièrement aux Thesmophories, (*avec un soupir*) et je ne savais pas que bientôt elle serait cause que je ne verrais plus Pamphile. Mais, de grâce, considère-la auparavant, et prends garde de te repentir un jour d'avoir pris une femme dont les yeux pers louchent en se regardant l'un l'autre. Ou plutôt tu as vu Philon, le père de cette belle prétendue ; tu connais sa figure : d'après cela, tu n'as pas besoin de voir sa fille ! »

Mais Pamphile reste insensible aux railleries, puis aux larmes de Myrtion. Que faire ? On dit qu'il est des femmes, habiles dans les enchantements, qui savent rendre les hommes amoureux en leur faisant boire quelque philtre. Ah ! si Myrtion, crédule et superstitieuse comme toutes ses pareilles, connaissait une de ces vieilles Thessaliennes, elle lui donnerait bien volontiers tous ses habits et tous ses bijoux d'or pour qu'elle lui ramenât son Pamphile ! La Thessalienne ainsi désirée, son amie Mélitte la connaît et conduit Myrtion dans son antre. Mesdames, la magicienne antique prenait de ses clientes beaucoup moins que les somnambules modernes, extra-lucides ou même simplement lucides : un pain et une drachme, environ 0,80 c. ; il est vrai qu'il y avait, comme toujours, des frais accessoires : du sel, du soufre, un flambeau, et sept oboles, soit 1,12 c., que la vieille gardait ; on versait aussi du vin dans un vase, et c'était la vieille seule qui le buvait. Celle-ci recommande d'abord à Myrtion « d'observer la trace des pas de sa rivale, de les effacer en posant le pied droit où elle avait posé le pied gauche, et le pied gauche sur la trace de son pied droit, et de dire en même temps : « Je marche sur toi, je suis au-dessus de toi. » Puis elle lui demande un habit, une chaussure, ou une mèche de cheveux de Pamphile, et alors commencent les incantations suprêmes, j'allais dire : *le grand jeu*. Elles ont été décrites très en détail par Théocrite dans cette admirable idylle de *La Magicienne*, qui est un des plus authentiques chefs-d'œuvre que nous ait transmis l'antiquité, et dont s'est souvenu Racine en écrivant sa *Phèdre*.

Les incantations indiquées par la vieille magicienne ne réussis-

sent point, et Myrtion, définitivement abandonnée, se lamente. Alors la quadragénaire Chrysis vient lui prodiguer ses amicales consolations et ses exhortations autorisées : « Va, ne songe plus à celui-là : tu plumeras quelque autre pigeon ». Une femme très positive et très pratique, cette Chrysis : elle est « le contraire des fantômes, qui prennent la fuite dès qu'ils entendent le son de l'airain ; elle, aussitôt qu'on fait sonner de l'argent, elle accourt au bruit ». Quels précieux conseils elle donne aux fils de famille dans l'embarras, enseignant à l'un comment on envoie un valet à un père avare pour le tromper par un faux avis et lui soutirer quelques mines ; instruisant l'autre à menacer sa tendre et craintive mère, si elle ne lui ouvre pas sa bourse, de s'embarquer sur la flotte ! Quels avis utiles donne d'autre part aux jeunes hétaires sa profonde connaissance du cœur de l'homme ! Ecoutez-la calmer sa petite amie Philinne, tout irritée parce qu'elle vient de recevoir un soufflet de Gorgias : « Quand on n'est point jaloux, Philinne, quand on ne se met point en colère, qu'on ne donne pas des soufflets, qu'on ne coupe pas les cheveux de sa maîtresse, ou qu'on ne lui déchire pas ses habits, c'est qu'on n'est pas amoureux. Tout le reste, les larmes, les serments, les fréquentes visites sont les marques d'un amour qui commence et qui croit encore ; mais tout son feu ne peut bien éclater que par la jalousie ; et, si ton Gorgias t'a donné un soufflet, s'il montre une violente jalousie, tu dois en concevoir les meilleures espérances, et souhaiter qu'il agisse toujours de même. Les hommes jaloux deviennent généreux lorsqu'on sait leur causer beaucoup d'inquiétudes. »

Mais le tableau de cette société si curieuse et si amusante n'est pas encore complet ; vous attendez un dernier portrait, celui de la vénérable mère de l'hétaire. Lucien n'a eu garde de l'oublier, et c'est peut-être même le meilleur de la galerie : « Ecoutez-moi, ma fille, dit la prudente Crobyle, et apprenez ce que vous avez à faire et de quelle manière vous devez désormais vous conduire. Depuis deux ans que votre bienheureux père est mort, vous savez comme nous avons vécu. Lorsqu'il vivait, nous ne manquions de rien. C'était un bon forgeron, qui s'était fait, dans le Pirée une réputation considérable ; et tout le monde dit encore aujourd'hui qu'on ne verra plus de forgeron après Philinus. Quand je l'eus perdu, je fus d'abord obligée de vendre ses tenailles, son enclume et son marteau ; j'en trouvai deux mines, qui nous aidèrent à vivre quelque temps ; ensuite je travaillai, et tantôt en faisant de la toile, tantôt en poussant la navette ou en tournant le fuseau, je me suis procuré, avec bien de la peine, de quoi nous soutenir. Mais je vous ai élevée, ma chère fille, comme mon unique espé-

rance ; et, si aujourd'hui vous voulez suivre les conseils de mon affection, on dira bientôt dans Athènes en vous montrant : « Voyez Corinne, la fille de Crobyle ; comme elle est riche ! et comme sa mère est heureuse ! » Les conseils de cette excellente mère, je ne vous les répéterai pas, Mesdames, et pour plusieurs raisons. Aussi bien le passé me paraît ici tellement semblable au présent que je me demande, en vérité, si je suis encore dans l'antique Athènes ou déjà dans le Paris du XIX^e siècle, si je vous parle de la sage Crobyle ou de la respectable M^{me} Cardinal, et si je viens de vous citer du Lucien de Samosate ou du Ludovic Halévy.

N.-M. BERNARDIN.

Programmes

Année 1900.

IX. CERTIFICAT D'APTITUDE AU PROFESSORAT DES CLASSES ÉLÉMENTAIRES

Auteurs français.

Lecture expliquée.

La Fontaine : *Fables*, livres IV et V.

M^{me} de Sévigné : *Choix de lettres* (édition Régnier, chez Hachette) : les quatorze premières lettres et les lettres 21 à 41 inclus.

Fénelon : *Télémaque*, livre XIV : *Télémaque aux Enfers* (livre XVIII^e dans les éditions en 24 livres).

Corneille : *Les Horaces*.

Voltaire : *Extraits en prose*, par Fallex (chez Delagrave) : *Histoire*, I à XVIII inclus (pages 75 à 152) et XX à XXIX inclus (pages 169 à 214).

Victor Hugo : *Morceaux choisis* : poésie (édition Steeg, chez Delagrave) : 2, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 28, 31, 34.

Pédagogie.

Rollin : *Traité des Études* (édition Cadet, chez Delagrave) : Premier enseignement, pages 43 à 68.

J.-J. Rousseau : *Émile*, liv. II, jusqu'à : « En ôtant ainsi tous les devoirs des enfants » (pages 54 à 106 dans l'édition Garnier).

Auteurs allemands.

Goethe : *Egmont*.

Scheffel : *Der Trompeter von Sakkingen*, stück 1, jusqu'à 9 inclusivement.

X. CERTIFICATS D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES VIVANTES.

Langue allemande.

Auteurs allemands.

Simrock : *Nibelungenlied.*Goethe : *Wahrheit und Dichtung.*Schiller : *Die Braut von Messina.*Grimm : *Kinder und Hausmärchen.*Gerhart Hauptmann : *Die versunkene Glocke.*

Auteurs français.

Corneille : *Le Menteur.*Racine : Les *Préfaces* des tragédies.Bossuet : *Sermon sur la Mort.* — *Sermon sur la Parole de Dieu.*Rousseau : *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles.*André Chénier : *L'Invention.*Alfred de Vigny : *Chatterton* (avec la *Préface*).

Littérature allemande.

Les questions de littérature allemande porteront :

1° Sur les textes inscrits au programme ;

2° Sur l'histoire générale de la littérature allemande, et plus particulièrement sur les sujets suivants :

L'œuvre de Klopstock.

L'œuvre dramatique de Lessing.

Poèmes épiques de Goethe.

Poésies lyriques de Schiller.

Poètes de l'indépendance.

Littérature française.

Les questions de littérature française porteront :

1° Sur les textes inscrits au programme ;

2° Sur l'histoire générale de la littérature française, et plus particulièrement sur les sujets suivants :

La *Pléiade*.

L'hôtel de Rambouillet et l'Académie.

L'œuvre de Boileau.

Fénelon : *Lettre sur les occupations de l'Académie française.*

Les encyclopédistes.

Le romantisme.

Langue anglaise.

Auteurs anglais.

Shakespeare : *A Winter's Tale.*Charles Lamb : *Essays of Elia.*

Tennyson : *Ænone*; *Merlin and Vivien*; *the Brook*; *Maud*; *Godiva*; *the Grandmother*.

Elizabeth Browning : *Aurora Leigh*, books I, II.

Jane Austen : *Pride and Prejudice*.

Auteurs français.

Boileau : Éptre VI, *Les Plaisirs des Champs*; Éptre VII, *L'Utilité des ennemis*.

Voltaire : *Siècle de Louis XIV*.

Pailleron : *Le Monde où l'on s'ennuie*.

René Bazin : *La Terre qui meurt*.

N. B. — Les questions de littérature, en anglais et en français, porteront sur les œuvres principales des auteurs inscrits au programme et, en outre, sur les ouvrages suivants :

Addison : *Works*.

Cowper : *Poems*.

Macaulay : *History of England*, chapters i, ii, iii.

Thackeray : *The English Humourists of the Eighteenth Century*.

Racine : *Andromaque*, *Britannicus*, *Les Plaideurs*.

La Bruyère : *Caractères*.

Victor Hugo : *Théâtre*.

Langue espagnole.

Auteurs espagnols.

Cervantes : *Quijote*, 1^a parte, cap. xv, xvi y xvii.

Ercilla : *Araucana*, iv.

Quevedo : *La Fortuna con seso*.

Moratin : *La Comedia nueva*.

Pedro A. de Alarcón : *El sombrero de tres picos*.

Langue italienne.

Auteurs italiens.

Dante : *Purgatoire*, ch. xi; *Paradis*, ch. viii.

Boccace : *Decameron*, Nouvelles de Andreuccio de Pérouse (ii, 5); de Fédérigo degli Alberighi (V, 9); de Grisélidis (X, 10).

Tasse : *Gerusalemme liberata*, ch. vii, ch. xix.

Galilée : *Prose scelte*, édit. Augusto Conti (Florence, Barbéra).

E. de Amicis : *Bozzetti militari*.

Auteurs français communs aux deux langues.

Théophile Gautier : *Voyage en Espagne*, chap. vii, ix et x.

P.-L. Courier : *Lettres d'Italie*.

Plan de leçon

Sujet.

Préciser, d'après *Iphigénie*, l'idée que Racine se faisait de l'antiquité grecque, dans quelle mesure il l'a altérée, et avec quel art il l'a adaptée aux mœurs de son temps.

Plan.

I. Racine est de son temps : or tout le xviii^e siècle a travesti l'antiquité en la formant à sa propre image, depuis Corneille jusqu'à Mademoiselle de Scudéry, depuis Mignard et Lebrun jusqu'à Coysevox et Puget.

II. Racine pense comme Boileau (*Réflexions sur Longin*). Il leur semble nécessaire à tous deux d'ennoblir la simplicité grecque, d'éviter ce qu'elle retient de la barbarie primitive, d'ajouter à ses mérites de force et de grâce, de naturel et d'élégance, cette pompe et cette noblesse, sans lesquelles le xviii^e siècle ne comprend pas la grandeur.

III. En vertu de ces idées, Racine transporte le langage et les habitudes de Versailles à la cour d'Agamemnon. Il fait de Clytemnestre une sorte d'Anne d'Autriche, et d'Iphigénie une jeune Henriette d'Angleterre.

IV. Il conserve cependant les qualités essentielles de ses modèles grecs, le naturel et le réalisme ; il les transpose en les appliquant aux mœurs de son temps, qu'il peint avec une justesse et une force égales à celles de l'image que les tragiques grecs du v^e siècle nous donnent de leur pays.

V. Il leur doit surtout d'appliquer avec confiance les qualités essentielles de son génie : mesure et équilibre, simplicité et élégance.

VI. Aussi, de toutes les imitations de l'antiquité faites, non seulement au xviii^e siècle, mais en tous temps et en tout pays, celle de Racine est-elle en même temps la plus originale et la plus fidèle. Terminer par une brève comparaison de son *Iphigénie* avec celle de Goethe.

Sujets de leçons

Agrégation de philosophie.

La méthode en psychologie.

Des services que peuvent rendre la pathologie et la physiologie à la psychologie.

Nature du fait psychologique.

Théorie du fait automatique d'après Wundt, Maudsley, Münsterberg.

De l'idée de loi en psychologie.

La composition de l'esprit d'après Spencer.

La conscience d'après William James.

Le phénomène inconscient.

La théorie de l'aperception d'après Wundt.

L'habitude.

La mémoire.

L'attention.

Théorie de l'association systématique dans Paulhan.

L'association et ses lois.

Part de la vue et du toucher dans la connaissance sensible.

La réalité du monde extérieur.

L'image et ses lois.

L'imagination constructive.

La fin et l'art.

L'idée du bien.

Rapport de l'esthétique et de la morale.

Peut-il y avoir des jugements synthétiques *à priori* ?

Principes de la connaissance et principes de l'action.

La notion de temps.

La notion d'espace.

L'idée de nombre.

Le principe de l'identité.

La notion de cause dans la science et dans la métaphysique.

Causalité et continuité.

Valeur de l'idée de finalité.

L'infini et le parfait.

La personnalité.

Les altérations de la personnalité.

Comment se pose, dans l'état actuel de la science, le problème de la spiritualité de l'âme ?

La psychologie de l'idée générale.

Nature et valeur de l'idée générale.

L'essence du jugement réside-t-elle dans la volonté ?

Du raisonnement.

La caractéristique intellectuelle de l'homme (d'après Wil. James).

(*M. Séailles.*)

..

La notion de loi dans la science sociale.

La théorie logique du jugement.

L'idée d'infini.

De la valeur objective des idées générales.

L'idée de matière.

L'argument ontologique.

La causalité.

La moralité dans l'art.

L'idée du droit.

Evidence et croyance.

Valeur logique et métaphysique du principe de contradiction.

(*M. Lévy-Bruhl.*)

..

La distinction et l'union de l'âme et du corps selon Descartes.

Descartes et le stoïcisme.

L'usage des passions en morale selon Descartes.

Rôle de l'intelligence et rôle de la volonté dans la morale cartésienne.

La passion et l'intelligence (sujet dogmatique).

Place de la morale dans l'ensemble de la philosophie de Descartes.

Science et morale.

Le souverain bien selon Descartes et Spinoza.

Rapports des trois genres de connaissance entre eux selon l'*Ethique* de Spinoza.

Nature des règles de la perfection dans Leibniz.

La notion de substance individuelle dans Leibniz.

L'étendue dans son rapport à la substance du corps selon Leibniz.

De la contingence selon Leibniz.

La conciliation des causes finales et des causes efficientes dans Leibniz.

Rapports de la métaphysique leibnitienne à la religion.

Notion du donné, dans Locke, Berkeley, Hume.
L'évolution de l'empirisme dans la philosophie moderne.
De la nature de la substance.

(M. Boutroux.)

Sujets de devoirs.

Université de Nancy.

DISSERTATION FRANÇAISE (*Agrégation de grammaire*).

Ne pourrait-on pas trouver et montrer dans les procédés de polémique et les arguments employés par Pascal [contre les Jésuites] dans les *Lettres Provinciales*, des traces de casuistique et de sophistique ?

DISSERTATION FRANÇAISE (*Licence*).

Comparer la fonction du poète dans la société moderne comme la conçoit et la chante Victor Hugo (Voir notamment : *Voix intérieures, Rayons et Ombres*) et les idées d'Alfred de Vigny sur le même sujet d'après sa pièce de *Chatterton* et la *Préface*.

VERSION LATINE (*Agrégation*).

Sénèque, *Epist. ad Lucilium*, 100, — depuis : « Fabiani Papirii libros... », jusqu'à : « quod dici solet, domus recta est ».

THÈME LATIN (*Licence*).

Fénelon, *Dialogues sur l'Eloquence*. — I. Vers la fin. Depuis : « Cicéron a presque dit les mêmes choses... », jusqu'à : « mais encore une étude particulière de l'antiquité ».

DISSERTATION LATINE (*Licence*).

Quam late et quo jure viguerit senatus-consultum quod dicitur ultimum inquiretis.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Canfield

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS

ET

CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAIT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Page.		
29	LA SATIRE ROMAINE.....	Gaston Boissier, <i>Professeur au Collège de France.</i>
57	JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU. — SA BIOGRAPHIE.	Émile Fagnet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
114	LE THÉÂTRE FRANÇAIS AU XVIII ^e SIÈCLE.....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
141	LA RÉVOLUTION FRANÇAISE. — LE CONSULAT.	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
202	LE THÉÂTRE DE RACINE. — « BRITANNICUS ». (Conférence à l'Odéon).....	M ^{me} Jane Dieulafoy, <i>Université de Paris.</i>
214	SUJETS DE DEVOIRS (Certificats).....	En Sorbonne.
217	SOUTENANCE DE THÈSES.....	
218	ŒUVRE SIGNALÉ.	

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

A NOS ABONNÉS

Tout abonné qui acceptera le présent numéro de la REVUE sera considéré par nous comme réabonné pour l'année courante.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

La satire romaine.

Cours de M. GASTON BOISSIER,

Professeur au Collège de France.

Le cours, que nous commençons aujourd'hui, sur Juvénal, formera le complément naturel des études que nous avons poursuivies pendant plusieurs années sur l'œuvre de Tacite. Après nous être occupés de Tacite pour lui-même, nous avons passé en revue les autres écrivains de son temps, afin de savoir si les renseignements que nous tenons de lui sur les événements contemporains sont confirmés par tous ceux qui ont vécu pour ainsi dire dans son entourage. Nous avons rapproché de l'historien les deux poètes qui furent les admirateurs passionnés et les panégyristes complaisants de l'Empire, Stace et Martial, en cherchant à nous rendre compte de la valeur historique de leurs témoignages. Nous n'avons pas encore abordé l'étude de Juvénal. Son œuvre est cependant de celles dont l'importance et l'originalité doivent nous attirer. Ce que Martial et Stace nous font connaître presque exclusivement, ce sont eux-mêmes, c'est leur existence aventureuse, leur situation difficile de poètes sans ressources, obligés de tendre la main et toujours prêts à flatter sans mesure l'orgueil et les caprices d'un bienfaiteur généreux. Il n'en est pas de même de Juvénal, qui, sans être riche, occupe à Rome une situation aisée. Il n'est plus le poète courtisan qui fait partie de la clientèle

des grands seigneurs ; il représente toute une classe de la société romaine qui correspond assez exactement à ce que nous appelons aujourd'hui la bourgeoisie, et qui se compose surtout des affranchis enrichis et élevés par le travail ; il n'attend pas ses moyens d'existence des largesses d'autrui, il ne manque pas de quelque fierté, il affecte même en présence de l'aristocratie une certaine indépendance qui tient à sa situation et à son caractère. Aussi l'opinion qu'il nous donne est-elle en général une opinion moyenne, impartiale, exempte de tout préjugé : c'est celle de la bourgeoisie laborieuse et éclairée, dont il reflète fidèlement les aspirations. Sur ce point, Juvénal se sépare profondément des autres écrivains de son temps : il nous fait connaître un côté nouveau et original du génie romain. Son œuvre acquiert par là comme une portée historique et sociale, dont on devine tout l'intérêt. C'est à ce point de vue que nous nous placerons pour l'étudier. Nous verrons en lui une des autorités qui nous permettent d'apprécier la valeur des jugements, parfois si sévères, que Tacite a portés sur les hommes et les événements de son temps ou des époques antérieures.

Mais, avant d'entrer dans l'étude de l'œuvre elle-même, essayons de définir le genre littéraire auquel elle se rattache. La satire est un genre éminemment romain. On sait que Quintilien a consacré une partie importante de son traité de *l'Institution oratoire* à une sorte de revue très rapide des deux littératures grecque et latine. Il veut pousser ses élèves à lire les chefs-d'œuvre, et, pour leur rendre la tâche plus facile, il leur fait un tableau des principaux ouvrages qu'ils peuvent lire. C'est la première histoire littéraire un peu suivie que les Romains nous aient laissée. Sans doute, elle est loin d'être complète. Des écrivains qui mériteraient de figurer au premier rang, comme Lucain, sont presque négligés. Mais, vu dans son ensemble, le tableau mérite qu'on s'y arrête. On sait que Quintilien a l'orgueil de la littérature de son pays : il reconnaît que la littérature grecque lui est souvent supérieure et qu'elle a presque toujours servi de modèle aux écrivains de Rome ; il met Démosthène au-dessus de Cicéron ; il croit qu'Homère est le plus grand des poètes épiques, en ajoutant que Virgile est cependant « plus près du premier rang que du troisième ». Mais il se hâte d'affirmer qu'il y a trois genres où les Romains peuvent être comparés aux Grecs. C'est d'abord l'*élégie* : « *Elegia Græcos comparamus* (nous pouvons nous considérer comme les égaux des Grecs dans l'*élégie*). » C'est ensuite l'*histoire* : « *Historia Græcis non cesserit* (Rome ne le cède pas aux Grecs dans l'*histoire*). » Quant au troisième genre, c'est la *satire*, et ici l'originalité du

génie romain défie toute comparaison. « La satire, dit-il, nous appartient tout entière, *satira tota nostra est.* »

On a beaucoup discuté sur ces derniers mots. Quel en est le véritable sens ? Quintilien a-t-il voulu dire que le génie satirique se soit réfugié chez les Romains et que les autres peuples n'en aient pas eu leur part ? Nous ne le croyons pas. L'erreur serait par trop grossière. Aucun peuple, peut-on dire, n'est resté tout à fait étranger à la satire. L'esprit satirique a ses caractères particuliers, qui le distinguent profondément du génie comique. Un homme qui possède celui-ci connaît sans doute les ridicules ; doué du talent de l'observation, il les saisit, les pénètre, les critique ; mais le satirique les aperçoit et les peint plus vite. Le génie comique exige des observations plus profondes et plus réfléchies ; pour tirer d'un ridicule un caractère vivant et pour le faire agir, les qualités de finesse et de bon sens ne suffisent pas ; elles doivent s'accompagner d'un don d'analyse et de réflexion que ne demande pas au même degré l'esprit satirique. Personne n'a su manier la satire plus habilement que Voltaire ; il n'a fait cependant que des comédies de second ordre. Or, n'est-il pas vrai que le génie satirique, sous cette forme prompte et légère, se retrouve chez tous les peuples et dans toutes les littératures ?

En Grèce, ce genre a eu d'illustres représentants. Les Grecs se montraient très fiers d'Archiloque, le créateur de l'iambe, qu'ils mettaient à côté d'Homère. La poésie iambique est la première qui ait fleuri en Grèce après la poésie épique. Le fond de ce genre est la satire âpre et mordante : une légende terrible prétendait que tous ceux qu'Archiloque avait attaqués, finissaient par se tuer de désespoir. Remarquons qu'en créant un genre nouveau, Archiloque lui a donné une expression nouvelle et originale : il est l'inventeur du mètre iambique. C'est que, dans l'idée des Grecs, l'expression du sentiment ne devait pas se séparer du sentiment lui-même. Grâce à la souplesse de leur langue, ils pouvaient adapter à chaque sentiment le rythme spécial qui lui convenait. Il suffit de signaler la différence profonde qui sépare le mètre de l'épopée, ce vers à quatre pieds, si calme et si large, que les anciens appelaient un *mètre égal*, et le mètre iambique, inégal et vif au contraire, capable par suite de traduire l'inspiration la plus violente et la plus passionnée. L'iambe, une fois créé, a tout de suite suffi pour donner un caractère particulier au vers qui servait d'expression à la satire. La satire était donc représentée chez les Grecs par la poésie iambique. Mais le même genre devait encore revêtir plus tard une forme très différente de celle qu'Archiloque lui avait donnée. Nous voulons parler des productions de l'époque

alexandrine. La Grèce traversait alors une période particulièrement pénible et confuse. Le goût des œuvres littéraires était resté aussi vif qu'au temps des écrivains classiques. On sortait du règne glorieux d'Alexandre ; la Grèce était enivrée d'elle-même, de sa littérature et de ses arts. Mais elle comprit bientôt qu'elle avait perdu à jamais le don d'inventer et de créer, qui caractérise les grandes époques d'une littérature, et qui lui avait permis pendant tant de siècles de renouveler constamment son patrimoine artistique et littéraire. Ce fut pour le génie grec une révélation douloureuse. Pour se donner au moins l'illusion de la création, les écrivains prirent alors l'habitude de former des genres nouveaux par la simple combinaison des genres les plus différents. Ils imaginèrent ainsi de nouvelles formes de satire, qui participaient en général de la parodie, ce genre d'imitation qui vit toujours sur les idées des autres. On créa les *Silles*, parodies des comédies, des tragédies et des œuvres philosophiques, les *Discours de Bion*, les *Logies*, la *Satire Ménippée*, mélange de vers et de prose. Tous ces genres étaient connus à Rome, et, même vers l'époque d'Auguste, ils étaient pratiqués par les auteurs latins. Horace, par exemple, ne s'est pas contenté d'écrire des satires ; il a écrit des épodes, c'est-à-dire des satires iambiques, et, il nous apprend qu'autour de lui on appréciait beaucoup cette partie de son œuvre. Mais ce n'est pas ce que les Romains appelaient proprement *satira*. Quand les Romains disaient : « La satire nous appartient tout entière », ils ne songeaient pas au genre satirique ou à l'esprit satirique, que les Grecs avaient possédés avant eux, mais seulement à la forme particulière de ce genre littéraire qu'ils appelaient *satira*.

La première fois qu'elle apparut à Rome, dès les origines de la littérature latine, nous la trouvons appliquée à un genre dramatique. On se représente ordinairement le caractère romain comme empreint d'une gravité sérieuse et un peu raide. Ce caractère est bien celui du Romain qui occupe dans l'Etat une situation importante, celui du grand personnage que nous voyons figurer dans les cérémonies politiques ou religieuses. Mais il n'est pas celui de l'homme du peuple, dont le tempérament est au contraire gai, bruyant, railleur, profondément paysan. C'était surtout parmi les populations des champs, dans la banlieue de Rome, que se manifestait cette gaieté expansive, cette bonhomie souriante et maligne, où il faut voir peut-être le trait dominant de l'esprit romain. Nous en avons une preuve dans quelques vers d'Horace, au livre deuxième des *Satires*. Dans une des premières pièces de ce livre, Horace nous apprend qu'après la moisson, les paysans de

la campagne romaine avaient l'habitude de se réunir pour offrir des sacrifices aux dieux et pour célébrer des fêtes, qui consistaient surtout en disputes, où les jeunes gens rivalisaient de verve railleuse et d'à propos.

Agricolæ prisci, fortes, parvoque beati,
 Conditæ post frumenta, levantes tempore festo
 Corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem,
 Cum sociis operum, pueris et conjuge fida,
 Tellurem porco, Silvanum lacte piabant,
 Floribus et vino Genium memorem brevis ævi.
 Fescennina per hunc inventa licentia morem
 Versibus alternis opprobria rustica fudit.

On échangeait des *versus alterni*, c'est-à-dire des vers qui se répondaient l'un à l'autre, et où, selon l'expression d'Horace, on se disait des sottises champêtres (*opprobria rustica*). Il est vraisemblable que les gens qui prenaient part à ces luttes poétiques n'étaient pas des esclaves : il y avait alors fort peu d'esclaves en Italie. C'étaient plutôt des travailleurs libres, que le chef de la maison enrôlait pour les travaux rustiques, pour la vendange et la moisson. Puis les jeux changèrent, par suite de l'arrivée à Rome de danseurs étrusques. On sait dans quelles circonstances se produisit cette innovation, qui marque une date importante dans l'histoire de la tragédie à Rome. Comme, pendant une peste, on s'était adressé dévotement aux dieux sur les moyens d'arrêter le fléau, les dieux répondirent par la bouche de leurs devins qu'il fallait organiser des jeux nouveaux. C'est alors qu'on fit venir d'Etrurie des comédiens (*histriones*). L'art qu'ils introduisirent à Rome était encore un art très primitif : c'étaient des danses où l'on ne représentait pas d'action. Il faut remarquer que chez les anciens la danse, telle qu'ils l'entendaient, mettait en mouvement tout le corps, les bras aussi bien que les jambes ; elle se réduisait, pour les comédiens étrusques, à un ensemble de gestes harmonieux accomplis sur la scène aux sons de la flûte. En réalité, l'innovation dramatique et artistique était triple : les Romains apprirent à la fois l'usage de la scène, de la musique et des gestes. Or, ces jeux scéniques furent introduits par les Romains, tels qu'ils les avaient appris, dans les plaisanteries fescennines. Sans doute, on ne se disputait pas en dansant, comme on l'a prétendu quelquefois ; il est plus probable que les danses étrusques jouaient le rôle de simples intermèdes. Ce mélange de paroles, de chants, de musique, de danses, fut appelé *satira*. C'est la première fois que ce nom se trouve cité dans la littérature latine, et on ne peut s'empêcher d'établir sur ce point un rappro-

chement entre les jeux romains et le théâtre grec. Il y avait en Grèce des satyres (*σάτυροι*), qui jouaient un rôle important dans le drame. C'étaient des demi-dieux rustiques, des serviteurs de Bacchus. On les représentait d'ordinaire avec un vêtement serré à la taille et un masque pourvu d'une longue barbe. On raconte que leurs bonds étaient très capricieux. C'est dans ces danses, accompagnées de paroles et de chants, qu'il faut chercher l'origine du théâtre en Grèce. Plus tard, quand la tragédie et la comédie furent nées, les *σάτυροι* n'avaient plus de raison d'être; ils restèrent néanmoins dans le théâtre, et on imagina pour eux un genre de pièces nouveau, le drame satirique, création originale de l'esprit grec, intermédiaire entre le genre burlesque et le genre héroïque. Nous avons conservé une de ces œuvres, c'est *Le Cyclope* d'Euripide, qui tient à la fois de la comédie la plus dévergondée et de la tragédie la plus sévère. On y voit des personnages tragiques, comme Hercule ou Œdipe, et des satyres qui dansent auprès d'eux. Comment s'est opérée cette fusion? Il est difficile de l'expliquer. C'est là un triomphe de l'art grec. Le grotesque même y a de la grandeur. A travers l'intrigue de la pièce on devine le jeu des forces naturelles qui relèvent ce grotesque et le haussent jusqu'aux effets les plus sublimes. C'est ce qui explique que les personnages tragiques et les personnages bouffons puissent se mêler sur la scène, sans que l'unité de l'action en soit brisée. Horace regrette profondément que la littérature latine n'ait pas connu le drame satirique. Mais il faut bien reconnaître que les Romains, avec leur génie un peu lourd et un peu fruste, n'auraient pu réussir dans ce genre qui exigeait l'extrême souplesse du génie grec.

On s'est demandé quelquefois si la *satira* des premiers Romains a tiré son nom du drame satirique grec. Nous ne le croyons pas. En réalité, la satire n'a jamais joué un rôle important dans le drame romain. Il convient de penser plutôt que le mot avait pris une signification nouvelle. Mommsen fait dériver *satira* de *satur*. Il y avait en grec un verbe *άτω* qui voulait dire rassasier, et qui, dans le dialecte éolien, avait donné *στω*. Or, le passage est facile de *στω* à *satur*. C'est, sans doute, de l'idée de la gaieté bruyante et expansive qui suit les repas copieux qu'est venue la signification du mot *satira*. Mais il faut ajouter que, de bonne heure, ce mot avait pris une signification précise. Les grammairiens latins nous apprennent qu'on appelait *satura* un plat qu'on apportait à l'autel de Cérès, et, s'il était appelé ainsi, c'était, remarque Diogène, *de copia et saturitate* : la *satura* était donc un plat qu'on servait aux dieux et qui contenait des mets très différents. De là est sorti le

sens de mélange. On appelait *lanx satura* un plat de dessert dont Varron nous a donné la recette, sorte de macédoine de fruits, où entraient des raisins secs, de la polenta ou farine, des grains de grenade et des fruits de pin. Pour compléter la physionomie de ce mot, rappelons qu'il était entré dans la langue politique. On appelait *ferre legem per saturam* (porter une loi par mélange), l'expédient politique qui consistait à encadrer une loi, dont le peuple ne voulait pas, entre deux autres qui devaient lui plaire davantage, et à tromper ainsi son mécontentement. Cette signification du mot *satira* était devenue tellement usuelle, que nous la retrouvons plus tard dans le prologue du *Digeste* de Justinien. Il est donc hors de doute que, dans la langue littéraire, la *satira* désignait primitivement un genre où se mêlaient la danse, le chant, la musique et les paroles. Le premier écrivain qui ait employé ce mot dans un sens littéraire, c'est Ennius ; nous trouvons, en effet, parmi ses ouvrages, un recueil de satires, qui paraît avoir été assez considérable, puisqu'on en cite le sixième livre. Le grammairien Diogène explique qu'on l'appelait *satira*, « quod ex variis poematibus constabat ». C'était un recueil de poèmes variés. Il devait contenir des pièces de vers, de mètre et de caractère très différents, mais qui présentaient cependant des traits communs : on les reconnaissait surtout à ce que la morale y tenait une place importante. Dans une partie de son œuvre, Ennius avait traduit une fable très populaire chez les Grecs, *l'Alouette et ses Petits*, et nous savons que le récit se terminait par ces deux vers :

Hoc erit tibi argumentum semper in promptu situm,
Ne quid exspectes amicos quod tute agere possis.

Quelquefois aussi, l'auteur se mettait lui-même en scène. On cite de lui deux vers où il se fait saluer en ces mots : « Poète Ennius, salut à toi, qui verses aux mortels des vers de flamme qui vont jusqu'à la moelle. » D'autres morceaux présentaient un caractère dramatique. Voilà trois caractères essentiels auxquels on reconnaissait la *satira* d'Ennius : l'inspiration est souvent morale, l'écrivain nous dépeint ses sentiments, et plusieurs pièces avaient une allure dramatique.

Horace a appelé successivement Ennius et Lucilius les créateurs de la satire à Rome. Et, en effet, chacun a fait de la satire un genre original. L'un, Ennius, a commencé cette création, Lucilius l'a achevée. Pour savoir ce que Lucilius y avait ajouté, il suffit de se rappeler ce qu'Horace a dit lui-même de son œuvre. Il nous raconte que Lucilius, qui savait que les poètes de la comédie ancienne en

Grèce jouissaient d'une extrême liberté, regretta que pareille liberté ne fût pas accordée aux écrivains latins. La loi, en cette matière, édictait des pénalités sévères. Il était écrit dans la loi des Douze Tables, que, si un poète faisait entendre des vers méchants, pouvant nuire à la réputation d'autrui, il devait être frappé du bâton jusqu'à ce que la mort s'ensuivit. Un écrivain osa cependant passer outre, ce fut Nævius. Démocrate passionné, il mit sur la scène des personnages aristocratiques en les nommant. Il fut condamné à l'exil. Il n'y a pas, dans les vers qui nous restent de lui, d'allusion à des personnages connus ; mais nous savons qu'il parlait avec beaucoup de hardiesse et de courage des hommes politiques et des grands seigneurs. On raconte qu'il avait mis en scène deux amis échangeant leurs opinions sur les événements politiques. L'un demandait : « Comment donc est-on arrivé à perdre si vite cette république qui était si glorieuse ? » Et l'autre répondait : « *Proveniebant oratores novi, stulti, adulescentuli.* — Après Nævius, Lucilius eut l'idée de transporter dans la satire les sujets qu'il était interdit de traiter sur la scène. Ce qui explique cette nouvelle tentative, c'est que Lucilius était un grand personnage, tandis que la plupart des auteurs de comédies étaient en général des étrangers établis récemment à Rome et qui n'étaient pas citoyens. Chevalier romain, issu d'une illustre famille, il s'autorisait aussi de la morale pour justifier ses attaques contre l'aristocratie romaine ; chez lui, la satire est plutôt morale que politique. Il ajouta donc à la satire, telle qu'elle était conçue avant lui, deux éléments nouveaux : d'une part, les préceptes, les sentences, les développements de philosophie pratique ; d'autre part, les attaques personnelles avec la mention des personnes elles-mêmes. Nous les trouvons déjà chez les Grecs, mais rattachés à des genres différents, chez les poètes gnomiques et les poètes iambiques. L'idée originale des satiriques latins a été de les réunir dans un genre unique. De bonne heure, chez les Romains, déjà avec Ennius, la satire s'est enfermée dans le vers hexamètre, plus relevé et plus majestueux, et elle est devenue peu à peu une leçon de morale. Cette évolution de la satire romaine justifie le mot de Quintilien : « *Satira tota nostra est* ». Mais il faut remarquer qu'en se constituant en un genre original, ayant ses lois et ses caractères spéciaux, la satire a conservé toujours une souplesse et une liberté d'allure qui lui ont permis de se renouveler d'une époque à l'autre : la satire de Lucilius se distingue profondément de la satire d'Horace, et celle-ci de la satire de Juvénal.

A. D.

Jean-Baptiste Rousseau.

— Sa biographie.

Cours de M. EMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

La biographie de J.-B. Rousseau est très embrouillée ; je la démêlerai le mieux possible, sans avoir la prétention de beaucoup l'éclaircir. Il était né à Paris le 16 avril 1670. Son père, cordonnier aisé, a certainement pris le plus grand soin de son éducation morale et littéraire. On a beaucoup reproché, dans la suite, au poète d'avoir rougi de ses origines ; mais il y eut sans doute dans cette accusation plus d'insinuations que de preuves véritables. Parmi les gens de haute naissance que J.-B. Rousseau a fréquentés dans sa jeunesse, il a pu éviter de rappeler l'humble condition de ses parents ; on ne saurait affirmer rien de plus précis à cet égard. Il fit de bonnes études chez les Jésuites de Louis-le-Grand, et, de bonne heure, connut Boileau, qui lui donna des conseils dont il sut profiter. Aimable, fin, spirituel, très recherché pour ses bons mots et pour les épigrammes orales qui ont dû précéder celles qu'il a écrites, il put faire partie d'un monde à la fois distingué, voluptueux et un peu libertin, sans avoir besoin, je crois, de s'insinuer par de vilains procédés. Le baron de Breteuil, M. de Bonrepos, Chamillard le ministre, Tallard, Rollin et le Père Brumoy étaient les principaux membres de cette société.

Le premier succès éclatant que de telles relations lui valurent, fut d'être appelé à suivre Tallard dans son ambassade en Angleterre ; il connut ainsi Saint-Evremond. De retour à Paris, il fréquenta la société du Temple, dont la mauvaise influence a pu être cause en partie de ses fautes. Il fut aussi un habitué du café Laurent, qui était un des plus célèbres parmi ces cafés littéraires dont la mode dura une soixantaine d'années et fit concurrence aux salons. Le café Laurent était situé rue Dauphine, près de la Comédie française. Là, se rencontraient beaucoup de littérateurs, entre autres La Motte, et beaucoup de ces hommes qu'on commençait à appeler des philosophes, parce qu'ils s'appliquaient à la philosophie scientifique.

J.-B. Rousseau fut élu vers 1700 membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. En 1696, on avait vu de lui une pre-

mière comédie, *Le Flatteur* ; en 1700, il fit encore *Le Capucin*. Ces deux pièces furent deux échecs, et, comme l'auteur était très ombrageux, le dépit qu'il en eut ne fut probablement pas sans influence sur ses malheurs. Toujours est-il qu'il commença une guerre d'épigrammes contre tous les habitués du café Laurent. Les petits vers satiriques, les libelles et les chansons se succédèrent sous sa plume pendant dix longues années, sans donner lieu à plus d'éclat. Mais, tout d'un coup, en 1710, parurent les *Couplets infâmes* ; ces couplets visaient : 1^o plusieurs habitués du café Laurent, 2^o des personnages très haut placés, 3^o la religion en général par toutes sortes de propos impies et blasphématoires. Ils étaient d'ailleurs très incorrects de forme, ce qui semble prouver qu'ils ne pouvaient être l'œuvre de Rousseau. Mais les ennemis de notre auteur ne manquèrent pas de dire qu'il y avait là justement une adresse de Rousseau pour détourner de lui les soupçons. L'affaire fit un bruit énorme ; parmi les personnages attaqués figuraient La Motte, Danchet, Saurin, et le frère du poète La Faye, capitaine aux gardes. Ce La Faye fut le plus irrité ; il eut le malheur de rencontrer Rousseau dans le Palais Royal et le bâtonna. Rousseau intenta un procès à La Faye ; puis, sur les instances de personnes officieuses, il accepta un accommodement, moyennant une promesse de dommages et intérêts, qui d'ailleurs ne furent jamais payés, à cause de ce qui suivit. Jusque-là, en somme, il n'y avait encore rien de très grave ; mais, à ce moment, ainsi que le dit fort bien Voltaire (dont au reste je ne suivrai point fidèlement la version), à ce moment Rousseau perdit la tête. Il s'avisait de dénoncer comme auteur des *Couplets infâmes*, ce Saurin qui était lui-même attaqué, et qui par suite pouvait se croire à l'abri de tout soupçon ; mais il était facile de dire, et Rousseau n'y manqua pas, que Saurin s'était attaqué lui-même pour éviter d'être découvert. Comment Rousseau s'est-il avisé d'une pareille idée ? Je crois bien qu'il ne l'a pas eue de lui-même, car elle était assez sottise ; il y a tout lieu de croire, et pour moi j'en suis convaincu, que Saurin n'était pas l'auteur des *Couplets infâmes*. Il se trouva probablement quelqu'un pour dire à Rousseau : « Saurin vous déteste » — ce qui était parfaitement vrai — « Saurin est capable de tout » — ce qui était très exagéré, — et enfin « Saurin est un homme qui n'est pas aimé » — ce qui était la perfidie même. Quoiqu'il en soit, J.-B. Rousseau se saisit avec empressement de cette accusation et la soutint formellement.

Ce Saurin paraît avoir été un homme estimable ; de Suisse où il était pasteur, il était venu à Paris et avait changé de religion sous la discipline de Bossuet, puis était devenu une sorte de libre

penseur. Par là il devait déjà prêter le flanc aux hostilités, car il ne pouvait guère avoir d'amis ni parmi les protestants, ni parmi les catholiques, et le parti des philosophes ne comptait pas encore. Voltaire, qui défend Saurin, reconnaît que c'était un homme très dur et qui disait du mal de tout le monde : voici l'article qu'il lui consacre dans le *Catalogue des Ecrivains français du Siècle de Louis XIV.*

« Saurin (Joseph), né près d'Orange en 1659, de l'Académie des Sciences. C'était un génie propre à tout ; mais on n'a de lui que des extraits du *Journal des Savants*, quelques mémoires de mathématiques, et son fameux factum contre Rousseau. Ce procès si malheureusement célèbre, fit rechercher toute sa vie, et servit à susciter contre lui les plus infâmes accusations. Rousseau, réfugié en Suisse, et sachant que son ennemi avait été pasteur de l'Eglise réformée à Bercher, dans le bailliage d'Yverdon, remua tout pour avoir des témoignages contre lui. Il faut savoir que Joseph Saurin, dégoûté de son ministère, livré à la philosophie et aux mathématiques, avait préféré la France sa patrie, la ville de Paris, et l'Académie des Sciences au village de Bercher. Pour remplir ce dessein, il avait fallu rentrer dans le sein de l'Eglise romaine, et il y rentra dès l'année 1690. L'évêque de Meaux, Bossuet, crut avoir converti un ministre, et il ne fit que servir à la petite fortune d'un philosophe. Saurin retourna en Suisse plusieurs années après, pour y recueillir les biens de sa femme, qu'il avait persuadée de quitter aussi la religion réformée. Les magistrats le décrétèrent de prise de corps, comme un pasteur apostat qui avait fait apostasier sa femme. Cela se passait en 1712, après le fameux procès de Rousseau ; et Rousseau était à Soleure précisément dans ce temps-là. Ce fut alors que les accusations les plus flétrissantes éclatèrent contre Saurin. On lui imputa d'anciens délits qui auraient mérité la corde, on produisit contre lui une ancienne lettre dans laquelle il avait fait lui-même, disait-on, la confession de ses crimes à un pasteur de ses amis. Enfin, pour comble d'indignité, on eut la bassesse cruelle d'imprimer ces accusations et cette lettre dans plusieurs journaux, dans le Supplément de Bayle, dans celui de Moréri : nouveau moyen malheureusement inventé pour flétrir un homme dans l'Europe..... J'ai été à portée d'examiner ces accusations contre Joseph Saurin ; j'ai parlé au seigneur de la terre de Bercher, dans laquelle Saurin avait été pasteur ; je me suis adressé à toute la famille du seigneur de cette terre : lui et tous ses parents m'ont dit unanimement qu'ils n'avaient jamais vu l'original de la lettre imputée à Saurin : ils m'ont tous marqué la plus vive indignation contre l'a-

bus scandaleux dont on a chargé les Suppléments aux dictionnaires de Bayle et de Moréri; et cette juste indignation qu'ils m'ont témoignée doit passer dans le cœur de tous les honnêtes gens. J'ai en main les attestations de trois pasteurs, qui avouent « qu'ils n'ont jamais vu l'original de cette prétendue lettre de Saurin, ni connu personne qui l'eût vue, ni oui dire qu'elle eût été adressée à aucun pasteur du pays de Vaud, et qu'ils ne peuvent qu'improver l'usage qu'on a fait de cette pièce. »

Voltaire a répété les mêmes déclarations dans une lettre à l'Académie des Sciences de Berlin, où il a traité une fois de plus cette éternelle question de Saurin et de Rousseau. D'après tout ce que je sais de Saurin, il me paraît avoir été plutôt rude et dur en paroles, que capable en fait de cette basse vengeance qui avait inspiré les *Couplets infâmes*. Mais Rousseau suborna ou fit suborner un malheureux garçon cordonnier, que l'on prétendit avoir été chargé par Saurin de porter le libelle des fameux couplets dans différentes maisons. Saurin fut incarcéré. De sa prison, il lança contre Rousseau son *Factum*; il s'y défend très bien, avec l'éloquence un peu déclamatoire qui devenait alors à la mode. Le pauvre garçon cordonnier se rétracta et un jugement du tribunal du Châtelet ordonna l'élargissement de Saurin. Comme on va le voir, l'arrêt innocentia complètement Saurin, sans se prononcer contre Rousseau au sujet des *Couplets infâmes*.

Extrait de l'arrêt du Parlement rendu au sujet du procès criminel entre J.-B. Rousseau et J. Saurin, de l'Académie royale des Sciences.

« Vu par la cour le procès criminel fait par le lieutenant criminel du Châtelet, à la requête de Rousseau, demandeur et accusateur contre Joseph Saurin, Guillaume Arnoult, Nicolas Boindin, et Charlotte Mailly, défendeurs et accusés; ledit Arnoult prisonnier es prisons de la Conciergerie du Palais; la sentence du 12 décembre 1710, par laquelle ledit Saurin a été déchargé des plaintes, demandes et accusations contre lui faites; ordonné que l'écrow fait de^u la personne dudit Saurin sera rayé et biffé, et ledit Rousseau condamné en quatre mille livres de dommages intérêts envers ledit Saurin, et aux dépens du procès à l'égard dudit Arnoult, les parties mises hors de causes, dépens à cet égard compensés; ledit Boindin et ladite Mailly, pareillement déchargés avec dépens, pour tous dépens, dommages et intérêts. Fesant droit sur la requête dudit Saurin, qui demande permission d'informer de la subornation de témoins, permis audit Saurin d'informer de ladite subornation..... »

La subornation de témoin restait comme un fait très grave au compte de Rousseau et permettait une affaire reconventionnelle de Saurin contre lui. Saurin eut peut-être tort, quand il pouvait arrêter là ce malheureux procès, de céder à son humeur vindicative. A son tour, Rousseau fut décrété de prise de corps; il échappa en se cachant chez M^{me} de Fériol. Il s'y déguisa si bien, raconte Voltaire, que M. de Fériol, qui ne l'aimait pas, lui dit une fois à table : « Si je tenais ce Rousseau, je le ferais pendre ». L'anecdote a un tour trop factice pour n'être pas de l'invention même de Voltaire. Rousseau se retira ensuite à Soleure, auprès du comte du Luc. Un arrêt du 7 avril 1712 le condamnait par contumace à la peine du bannissement et à de gros dommages et intérêts en faveur de Saurin. Remarquons que la sévérité de l'arrêt avait pour principale cause, sans aucun doute, le fait de la contumace. Il était possible au condamné, s'il venait se remettre aux mains de la justice, d'obtenir plus d'indulgence. Quoi qu'il en soit, voici la formule même de l'arrêt :

ARRÊT DU PARLEMENT

Contre Jean-Baptiste Rousseau.

De par le Roi, et nos Seigneurs de la Cour du Parlement.

On fait à savoir « que, par arrêt de ladite cour du 7 avril 1712, la contumace a été déclarée bien instruite contre Jean-Baptiste Rousseau, de l'Académie royale des Inscriptions; et adjugeant le profit d'icelle, a été déclaré dûment atteint et convaincu d'avoir composé et distribué les vers impurs, satiriques et diffamatoires qui sont au procès, et fait de mauvaises pratiques pour faire réüssir l'accusation calomnieuse qu'il a intentée contre Joseph Saurin, de l'Académie des Sciences, pour raison de l'envoi desdits vers diffamatoires au café de la veuve Laurent.

« Pour réparation de quoi ledit Rousseau est banni à perpétuité du royaume; enjoint à lui de garder son ban, sous les peines portées par la déclaration du Roi. Tous et un chacun ses biens, situés en pays de confiscation, déclarés acquis et confisqués à qui il appartiendra; sur ceux, et autres non sujets à confiscation, préalablement pris cinquante livres d'amende, et cent livres de réparation civile vers ledit Saurin; et condamné aux dépens, et ladite condamnation sera écrite dans un tableau attaché dans un poteau qui sera planté en place de Grève. »

Rousseau ne semble pas avoir compris la gravité de sa situation. Je ne crois pas qu'il ait écrit les *Couplets infâmes*; mais l'accusation contre Saurin fut vraiment sa première faute, et le refus de purger sa contumace fut la seconde. S'il était sûr de son inno-

cence, pourquoi n'est-il pas revenu? Il avait encore des protecteurs très dévoués ; il pouvait en être quitte pour les dommages intérêts. Je ne m'explique son entêtement qu'en remarquant qu'il était très léger de caractère, et qu'entre les années 1712 et 1720, pendant lesquelles il eût pu faire reviser son procès, il a vécu trop heureux, d'abord auprès du comte du Luc, puis auprès du prince Eugène.

Étant à Soleure, il publia une grande édition de ses ouvrages, d'où il eut soin de retrancher toutes les épigrammes un peu trop vives. Trois ans après, en 1715, il voyageait à Vienne ; le prince Eugène fut charmé de son esprit et de son bon goût, il le demanda à M. du Luc, qui le lui donna. Il fut toujours très aimé et très choyé de son nouvel hôte, qui ne se lassait pas de faire son éloge, et qui le considérait, nous dit Titon du Tillet, « comme un des agréments et des allègements de sa vie ». Le même historien nous a laissé le portrait le plus flatteur des talents de Jean-Baptiste Rousseau dans le monde. Les grands de la cour, écrit-il, se faisaient une fête de le posséder. Sa conversation était des plus vives et des plus spirituelles, jointe à ses poésies très élevées et quelquefois d'un goût un peu piquant, qu'il récitait avec beaucoup d'agrément.

Jean-Baptiste Rousseau était déjà dans la maison du prince Eugène, quand son ancien et fidèle protecteur, le marquis de Breteuil, prit sur lui d'obtenir son rappel. C'est en février 1716 qu'il fit ces démarches ; mais il eut le tort de n'en pas prévenir le principal intéressé. Les lettres de rappel qui lui furent accordées commençaient en ces termes, conformes à l'usage : « Nous avons reçu l'humble supplication de Jean-Baptiste Rousseau... ». Rousseau fut très froissé de cette formule. La suite laissait entendre qu'il serait possible au condamné de se justifier, s'il se mettait en état de purger sa contumace ; elle émettait une supposition favorable à l'exilé et avait été inspirée évidemment au rédacteur par le zèle du marquis de Breteuil. Mais Rousseau ne fut sensible qu'aux passages humiliants pour son amour-propre. Il répondit à son bienfaiteur par un refus très net de la faveur qui lui était faite. « Vous savez, lui écrivait-il, quels sont mes sentiments et que les grâces et les accommodements ne conviennent pas à un honnête homme..... Un accommodement avec Saurin, juste ciel ! cela n'est pas croyable. » Son fol amour-propre le mettait hors d'état de raisonner froidement. Breteuil, coupable seulement d'un peu de légèreté dans le dévouement, fut désolé de cette réponse. Il s'appliqua néanmoins à faire comprendre à son ami dans quelle voie périlleuse il allait s'engager. Dans la lettre qu'il lui écrivit alors, il commence par s'incliner devant la décision du

poète : il est bien entendu que les lettres de rappel ne seront pas enregistrées, et même ne quitteront pas son cabinet. Cependant, Rousseau est averti qu'il peut encore en bénéficier pendant un an, à la seule condition de satisfaire Saurin, partie civile, et de verser au moins provisoirement la somme des dommages et intérêts fixée par l'arrêt. Passé ce temps, les lettres de rappel ne peuvent plus être enregistrées. De plus, après cinq ans, la contumace ne peut plus être purgée : la revision du procès devient impossible. A cette lettre très précise, Rousseau répondit, sur un ton fier et quelque peu déclamatoire, par un nouveau refus, qui arrêtait décidément toute tentative de rappel. Ce refus obstiné est bien la troisième faute de Rousseau et peut-être la plus grave. Je suis persuadé qu'on commençait à se repentir un peu dans les sphères officielles du sévère arrêt qui avait frappé le poète, qu'on trouvait sa faute suffisamment expiée par les années d'exil déjà écoulées, et qu'on sentait le moment venu de lui montrer quelque indulgence. Mais la légèreté et l'orgueil de l'accusé, qui d'ailleurs était à ce moment très heureux auprès du prince Eugène, en décidèrent autrement. Les cinq années fatales s'écoulèrent ; il devait plus tard, nous le verrons, s'en repentir beaucoup.

En 1722, il passa de Vienne à Bruxelles, chez le marquis de Prie, qui était sous-gouverneur des Pays-Bas aux ordres du prince Eugène. Celui-ci, qui continuait à le choyer, avait pensé l'envoyer là-bas pour lui faire occuper une place peu fatigante et rémunératrice, qui le mettrait à l'abri du besoin. C'était un poste de secrétaire auprès des Etats Généraux. Rousseau nous dit que, considérant les frais auxquels cette situation l'obligerait et le temps qu'elle lui demanderait, il préféra garder son indépendance. Notons que cette indépendance ne l'empêchait pas de recevoir une pension de quinze cents livres du prince Eugène. Il était assez porté, sinon à altérer la vérité, du moins à la contourner un peu, lorsqu'elle était désagréable à son amour-propre. Peut-être cette place lui a-t-elle été en partie refusée, après les obstacles que ses propos épigrammatiques et son humeur difficile suscitaient toujours devant lui. Entre temps, chez de M. de Prie, qui l'aimait beaucoup, il fit la connaissance de lord Cadorgan, et celui-ci, en 1723, l'enmena en Angleterre. Il profita de son passage à Londres pour publier une nouvelle édition, qui fut fastueuse, de ses œuvres. Voltaire assure qu'elle n'eut pas de succès ; mais je ne l'en crois pas du tout ; je m'en rapporte plutôt sur ce point à la lettre, de ton très candide et très franc, que Jean-Baptiste Rousseau écrivit à M. Boutet. Nous y voyons la preuve très claire d'un succès éclatant.

C. B.

Le théâtre français au XVIII^e siècle.

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Pendant les trois dernières années, j'ai étudié avec vous les origines et le développement de la tragédie française au xviii^e siècle. Nous avons vu le genre dégager peu à peu ses lois, et arriver à une apogée telle que désormais la décadence était inévitable. Des accidents comme l'apparition d'un Corneille ou d'un Racine ne se produisent pas, en effet, de nombreuses fois dans l'histoire d'un pays. En tous cas, le drame français devait s'éloigner des voies que ces deux grands génies lui avaient tracées. Corneille nous montre la lutte de la volonté contre les obstacles de toute sorte qui prétendent lui barrer le chemin ; son théâtre est comme un réservoir inépuisable d'énergie, et il y a même chez lui d'effroyables héros. Au contraire, Racine nous montre la passion allant jusqu'à ses derniers excès et entraînant l'homme à sa ruine. A ses yeux, toutes les fois que l'homme a le malheur de s'abandonner à ses passions, même généreuses, à sa sensibilité, même noble, il est perdu. Là est, en effet, toute la force de mal que recèle la nature humaine, et que la discipline chrétienne, aux yeux de ce janséniste, est seule capable de combattre et de vaincre. Le théâtre de Racine est une série de catastrophes dans lesquelles l'humanité sombre par suite de ses propres péchés. Corneille nous exalte, Racine nous abaisse ; ils ont raison l'un et l'autre ; préférer l'un à l'autre est puéril ; contentons-nous de les admirer beaucoup et de les comprendre. Remarquons comment s'expriment chez eux cette passion et cette volonté. Les gestes et les actes violents n'y comptent pour rien. Il a fallu deux siècles de l'histoire du théâtre français pour que les actions nécessaires qui résultent, dans ces pièces, des sentiments tragiques s'offrissent aux yeux mêmes du public. Autrefois c'était derrière la scène qu'Horace était censé tuer sa sœur et que Mithridate allait mourir après avoir récité devant les spectateurs ses superbes adieux. Ces drames n'étaient que des conversations, et ces conversations, des analyses morales. Pourtant il y a eu, certes, autant de perversité et de cruauté à l'époque de Louis XIV qu'en notre temps. C'est donc l'expression seule des sentiments qui a changé. On peut

être cruel et meurtrier par un seul mot, comme le « Sortez ! » de Roxane. D'une part, les convenances propres à l'époque, de l'autre, les conditions matérielles de l'ancien théâtre expliquent très bien cet air d'élégance et de dignité suprême, qui nous donne un peu l'impression d'être entre gens qui causent dans un salon, d'une façon très mesurée.

D'ailleurs les personnages appartiennent tous à une condition relevée. Il en résulte que les basses nécessités de la vie et les souffrances physiques, la faim, le froid, ne comptent pas pour eux. Le poète s'efforce de les reculer loin de nous dans le passé, pour qu'ils soient plus abstraits encore. Il nous présente ainsi de la quintessence d'humanité. Nous sommes, de par cette définition, et avec ces deux hommes, sur deux cimes élevées, mais très étroites, où la tragédie ne saurait longtemps demeurer. Pour contenir une extrême violence sous les aspects d'une parfaite modération, ce n'était pas trop de tout l'art de ces deux génies. Leurs successeurs vont être obligés de chercher autre chose. Ils commenceront par réintégrer dans le drame tout ce qu'en avait éliminé le xvii^e siècle. Leurs personnages, au lieu d'abstraits, seront concrets ; ils rechercheront les actions violentes, loin de les éviter ; ils seront plus voisins de nous dans le temps. Tout l'effort de la tragédie française au xviii^e siècle va être de se rapprocher de son point de départ, qui lui fut commun avec le drame de Shakespeare et de Lope de Véga, et, à la fin, viendront les romantiques, qui reconnaîtront leur ancêtre dans le grand poète anglais, et recourront à ces Espagnols que Corneille avait mis à la mode de son temps : le drame et le mélodrame sortiront de cette évolution. La tragédie française s'effritera pendant tout un siècle, mais quelque chose de vivant et de jeune naîtra de ses débris, humus fécond produit par la décomposition d'un genre moribond. Telle est l'étude que nous allons parcourir cette année, et où nous trouverons, parmi des auteurs tous dignes d'intérêt, deux écrivains qui donnent encore, un, l'illusion du talent : c'est Crébillon ; l'autre, l'illusion du génie : c'est Voltaire.

A l'époque de Racine, et renonçant à la tragédie au moment même où Racine entre dans la carrière, voici d'abord un homme qui a assez mauvaise réputation, de par deux vers de Boileau : Molière, l'auteur de *l'Astrate*. Gardons-nous de le dédaigner. Qui n'est pas le créateur d'un genre, l'opéra, et, de plus, dans la tragédie même, il a introduit un élément nouveau qui ira se développant de plus en plus : je veux parler de la galanterie tragique. Ce genre de galanterie serait fort impropre à propos de Chimène, ou des femmes et des héros de Racine. De tels personnages emploient

le jargon amoureux de leur temps, mais ils sont profondément sincères. L'amour, sentiment éternel, a des formes extérieures purement passagères et qui varient d'une époque à l'autre : ce sont ces formes, détachées du fond qu'elles étaient destinées à traduire, qui constituent la galanterie. Sorte de parodie de la passion, la galanterie fleurit dans les relations mondaines, comme plaisir ou passe-temps ; et elle se joue dans des intrigues qu'elle-même a formées. C'est ainsi que, dans une pièce de Scribe où un jeune homme et une jeune fille paraissent s'aimer, nous ne songeons point un seul instant à les prendre au sérieux ; quoique l'aventure doive se terminer par un mariage (ou peut-être à cause de cela même), il n'y a jamais que de la galanterie. Voilà ce que Quinault a le premier transporté à la scène. Il est, en matière de théâtre, le créateur de ce langage conventionnel et vague, dérivé du style précieux, où les femmes sont mises à la hauteur des astres et reçoivent un culte, comme des divinités.

De son côté, Thomas Corneille, un frère, un *petit frère* du grand Corneille, apporte au théâtre sérieux l'actualité. Rien ne pouvait être plus nouveau à cette époque. On sait assez quel scrupule se fit Racine de n'emprunter à l'histoire contemporaine son sujet de *Bajazet* que sous réserve d'y remplacer le lointain historique des fables tragiques ordinaires par une sorte de lointain géographique. Au contraire, Thomas Corneille se laisse tenter sans hésitation par un événement de l'année 1601, qui s'est passé dans un pays voisin, en relations constantes avec le nôtre, l'Angleterre. Il met en scène le drame passionnel auquel donnèrent lieu les amours sanglantes du comte d'Essex et de la reine Elisabeth. Bien plus, il emprunte à l'histoire contemporaine de la France elle-même, à cette terrible et mystérieuse affaire de la Voisin et de la Brinvilliers, le sujet de sa *Devineresse*. Il mêle aussi à la tragédie un procédé qui nous semble aujourd'hui inséparable du vaudeville : le quiproquo. Sa pièce de *Timocrate* est entièrement fondée sur les méprises que cause un personnage agissant tantôt sous une qualité, tantôt sous une autre. Il use enfin d'un élément qui manque à la tragédie du xvii^e siècle, mais qui va pour ainsi dire inonder celle du xviii^e, et se répandre à larges flots dans le drame futur : la « sensibilité ». La sensibilité s'éloigne autant de la passion que la galanterie. C'est cette forme assez molle, assez veule de la pitié, qui fait que, sans rien sacrifier pour nos semblables de notre tranquillité, nous nous intéressons vaguement à la souffrance humaine. Sentiment généreux somme toute, on voit assez combien elle diffère de la terreur et de la pitié profondes qui s'exhalent des pièces de Racine. Le xvii^e siècle n'avait pas assez le

respect de la vie humaine pour donner dans cette philanthropie, qui sera l'honneur du XVIII^e ; la pitié se faisait alors plus forte aussi plus égoïste. Thomas Corneille annonce donc un âge nouveau avec son *Ariane*, où se rencontre pour la première fois la sensibilité de forme vague et générale.

Un peu après, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, va venir cet artiste dédaigné, mais très convaincu, qui s'appelle Crébillon et qui sera le père du plus licencieux des auteurs. Dans son galetas de la rue des Sept-Portes, entouré de chiens et de chats, et de la fumée de sa pipe, il combine des aventures étranges, exceptionnelles, qui ont pour but de produire l'horreur. Or ce sentiment est encore un de ceux qu'ignorait le théâtre du XVII^e siècle et qui figureront parmi les éléments du drame romantique. Crébillon recherche des situations devant lesquelles le spectateur éprouve d'abord une impression d'étonnement, et le dénouement qu'il leur donne est non seulement sanglant, mais atroce. Y a-t-il rien de plus horrible que de voir un homme faire boire à son frère le sang de son fils ? C'est le sujet d'*Atrée et Thyeste*, entièrement conçu, paraît-il, en vue de ce vers, devant lequel les contemporains se pâmaient d'admiration :

Reconnais-tu ce sang ? — Je reconnais mon frère.

Ailleurs, Crébillon use d'un moyen qui sera repris par le drame et le vaudeville : le travestissement. Rappelez-vous Hernani sous les haillons d'un mendiant, et don César de Bazan sous le manteau de Zafari. *Rhadamiste et Zénobie* est entièrement construite avec ce procédé.

Enfin viendra Voltaire. Voltaire a eu au suprême degré la passion du théâtre, et aussi les qualités les moins propres à l'art dramatique. L'œuvre d'un Corneille ou d'un Racine, une fois conçue, se détache d'eux pour ainsi dire ; ils ont ce double don des écrivains de génie qui leur permet de s'abstraire de leurs écrits et de s'y mettre tout entiers. C'est l'éternelle aventure de Pygmalion faisant des efforts pour donner une forme vivante à sa statue et finissant par lui donner son âme. Voltaire a échoué dans la tragédie, parce qu'il est l'homme le plus égoïste du monde ; avant tout, dans chacune de ses œuvres, il considère la gloire qu'il en pourra tirer ; c'est un feu follet qui se pose sur toute chose, sans s'absorber dans aucune. Il reprendra les formes extérieures de la tragédie, l'élégance de Racine, les coups de théâtre de Corneille, sans y mettre une vie véritable, si bien que, dans *Zaire* et dans *Mérope*, par exemple, on pourra trouver parfois des situations intéressantes, mais de l'émotion profonde, jamais.

Cependant, il apporte, lui aussi, sur la scène des innovations utiles. Il s'efforce d'abord d'étendre le domaine de l'art tragique dans l'espace et dans le temps, dans l'histoire et dans la géographie. Il choisit des sujets comme *Tancrède*, c'est-à-dire la chevalerie féodale, ou comme *Adélaïde du Guesclin*, c'est-à-dire la lutte du patriotisme contre l'étranger. La tragédie, presque exclusivement grecque et romaine avec Corneille et Racine, devient nationale et française dans ces deux pièces; elle semble même se dépayser tout à fait avec des œuvres comme l'*Orphelin de la Chine*. D'autre part, et ceci a plus d'importance encore, Voltaire introduit dans notre théâtre l'étude de sentiments qui y semblaient étrangers. Si grande que soit la place que tient l'amour dans la vie réelle, celle qu'il avait eue jusqu'alors dans notre littérature tragique pouvait sembler, à juste titre, disproportionnée. Depuis Corneille et Racine, il paraissait impossible de concevoir une pièce de théâtre sans intrigue amoureuse. Or on sait qu'il en était tout autrement dans l'antiquité. Voltaire risque des tragédies uniquement fondées sur l'étude du dévouement maternel, par exemple, comme l'est *Mérope*.

Ajoutons qu'en Angleterre, il lui est arrivé une aventure dont la suite fut considérable : il a découvert Shakespeare. Il est vrai que Shakespeare n'était pas tout à fait un inconnu en France, puisque M. Jusserand a trouvé un exemplaire de ses œuvres dans la bibliothèque de Louis XIV; et les relations très fréquentes des deux cours avaient dû apporter parmi nous plus d'un écho des représentations théâtrales d'outre-Manche. Mais la majorité des lettrés, certainement, ignoraient jusqu'au nom du grand poète. Voltaire, le premier, admire, dans les œuvres de Shakespeare, le répertoire le plus complet de faits passionnés que jamais homme ait rassemblé. En même temps, son goût d'auteur français et de sujet du roi Louis XV s'étonne et s'indigne devant le prodigieux mauvais goût du poète anglais. Shakespeare, en effet, — et c'est sa grande supériorité, — n'a pas de goût, pas plus que la nature elle-même : il ne craint jamais de gâter son drame. Il y a chez lui une telle faculté d'invention qu'à chacune de ses pièces il se renouvelle, avec une prodigalité que les anciens auraient appelées asiatique. Rien de plus contraire au goût dédaigneux et étroit des contemporains de Voltaire. En face de la civilisation charmante et artificielle du xviii^e siècle, Shakespeare représente ce xvi^e siècle, où semble fermenter la sève même de la nature après l'hiver du moyen âge. Fondez ensemble tous les génies français et étrangers du xvi^e siècle : Montaigne et Rabelais d'une part, avec un peu d'Agrippa d'Aubigné, puis les Italiens et les Espagnols, vous aurez

sinon Shakespeare, car il les dépasse encore tous, du moins une image de Shakespeare. On comprend que Voltaire soit effaré. Il ne lui fera guère que deux ou trois emprunts, comme la jalousie d'Othello qui s'appellera chez lui Orosmane, et l'ombre d'Hamlet qui deviendra dans son théâtre l'ombre de Ninus.

Quoi qu'il en soit, à la suite de Voltaire, Shakespeare a pour ainsi dire franchi en fraude les douanes du goût français. Après lui, d'autres veulent le connaître par eux-mêmes, et, au milieu du siècle, se produit cet événement très considérable : la traduction de Shakespeare par Letourneur. Alors, grâce au poète anglais, se prépare un épanouissement du genre tragique tel, que le genre va craquer et cesser d'exister. Le bon Ducis y contribue pour une bonne part, malgré sa timidité, en lançant sur la scène des pièces qui s'appellent *Othello*, *Le Roi Lear*, *Roméo et Juliette*.

Un mouvement analogue se produit dans la comédie. Celle-ci, soigneusement séparée jusque-là de la tragédie, avait pour tâche d'examiner sous leur aspect risible les sentiments dont la tragédie étudiait l'aspect pitoyable ou terrible. Mais c'est en vertu d'une convention que ces deux genres s'étaient désunis. Nous savons tous que le triste et le plaisant sont presque toujours réunis. Prenons un homme en proie à une violente douleur ; il sanglote avec une parfaite sincérité, mais ses contorsions peuvent être ridicules, et, en même temps qu'il excite notre pitié, il est possible qu'il provoque notre raillerie. Il est donc naturel de voir au XVIII^e siècle la comédie s'acheminer vers le sérieux, de même que la tragédie se rapproche du point de vue comique. Imaginez un auteur de comédie qui, étudiant l'amour en lui-même, y trouve non seulement une cause de joies, mais aussi une source de souffrances, vous aurez Marivaux, dont les personnages prennent leurs cœurs très au sérieux. Dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, voici Dorante qui s'arrête au milieu d'une discussion pour dire : « Je souffre ! » et Sylvia qui pousse ce cri de triomphe : « Je vois clair dans mon cœur ! » De telles paroles n'eussent pas manqué de nous faire rire dans Molière ; ici, au contraire, elles nous émeuvent. Il y aura même telle comédie de Marivaux, comme *La Mère confidente*, d'où l'élément comique sera tout à fait absent.

Un autre auteur, La Chaussée, aura l'idée très originale d'étudier dans son théâtre certaines conditions de la vie sociale de son temps. C'est l'opinion courante alors que l'amour ne doit pas exister dans le mariage ; qu'au bout d'un an ou deux, quand les enfants sont nés, les parents peuvent suivre chacun leur fantaisie : ces mœurs, exposées dans les pièces de La Chaussée, leur donnent une certaine analogie avec celles d'Alexandre Dumas.

Enfin, un écrivain va s'efforcer de réunir la tragédie et la comédie ; maintenant qu'elles sont sorties de leurs voies parallèles, elles ne doivent plus tarder à se rencontrer, et elles se rencontrent en effet dans le « drame bourgeois » de Diderot. Cette conception nouvelle prétend nous intéresser aux douleurs des gens du peuple ; et, en fait, comme on l'a dit, il y a autant de larmes dans les yeux d'une femme de condition très humble que dans ceux d'une impératrice, La voie est ouverte pour des œuvres semblables à *Marie-Jeanne*, ou à *La Fille du Peuple*, qui font aujourd'hui verser tant de pleurs aux gens du faubourg ; disons plus : pour des œuvres comme les « drames bourgeois » d'Alexandre Dumas fils, qui ne sont pas autre chose, et comme les comédies romantiques sérieuses.

Désormais le théâtre moderne est fondé ; il ne s'agit plus pour lui que de recevoir l'étincelle de vie ; c'est la Révolution française qui va la lui donner. Vous connaissez ces deux beaux morceaux dans lesquels Alfred de Vigny et Alfred de Musset, si différents d'origine et de goûts, se sont rencontrés pour constater le trouble profond qu'avaient laissé dans les esprits les étranges épreuves de la Révolution et de l'Empire. La génération née sous de telles impressions en avait conservé la passion de l'individualisme, c'est-à-dire la disposition qui consiste pour tout personnage, fictif ou réel, à se faire centre, à se considérer lui-même comme un but en dehors ou au-dessus de la société. L'art classique avait égard aux lois sociales ; les personnages de Racine et de Corneille, dans leurs désirs les plus violents, tenaient compte du décorum, du rang, de la religion. Mais il se produit avec la Révolution un tel bouleversement des classes que les vieilles hiérarchies tombent en ruines. Il existe encore une cour de France après 1815, mais pour l'apparence seulement ; au fond, la société d'autrefois est complètement détruite. C'est que la République a passé, avec sa poussée de généraux de vingt ans et d'hommes d'Etat, qui, par tous les moyens (le crime compris, mais quelle merveilleuse énergie !), ont fondé la société nouvelle. C'est ainsi qu'on a vu la prodigieuse fortune d'un petit officier corse courbant jusqu'à ses pieds tous les souverains de l'Europe, et mettant au-dessus des traditions les plus antiques et les plus respectées le mot de Beaumarchais : « Place au mérite, à l'énergie ! » Tous les romantiques seront en quelque manière, comme lui, des fils de ce Figaro, aventurier qui n'eut de règle que ses appétits ; et, d'autre part, désorientés par la terrible secousse de la Révolution, vous les entendrez déclarer la guerre à la loi, aux mœurs, au mariage, et attribuer des droits sans bornes à leurs passions. Je ne discute pas cette conception pour le moment. Remarquons seulement

combien, avec elle, nous sommes loin de notre point de départ.

C'est la création de tous ces éléments d'un théâtre nouveau, dispersés dans les pièces des écrivains de second ordre, que je voudrais suivre cette année d'une manière aussi exacte et approfondie que possible. Il y a forcément des steppes à traverser, dans l'étude d'une époque littéraire où les belles œuvres sont l'exception ; mais le voyage ne saurait manquer en général d'un vif intérêt, car les œuvres curieuses s'y trouveront en abondance.

C. B.

La Révolution française.

— Le Consulat.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,

Maitre de conférences à l'Université de Paris.

La seconde des révolutions qui transformèrent le régime de la France et qui établirent des institutions politiques profondément différentes du régime républicain démocratique organisé par la Convention, est le Consulat. Le coup d'État du 18 brumaire, qui en marque le début, est la première des transformations dans le sens monarchique qui aboutiront en 1804 à l'Empire, c'est-à-dire à une monarchie absolue. Cette série de transformations, malgré sa complexité apparente, peut être considérée comme s'étant effectuée en quatre étapes successives ; ce sont ces étapes que nous allons tour à tour étudier.

La bibliographie du sujet est indiquée d'une façon suffisamment complète dans l'*Histoire générale* (chapitre IX). Les principaux documents sont *Le Moniteur*, les procès-verbaux très importants pour la période du Consulat provisoire, et aussi les mémoires qu'il ne faut consulter qu'avec une certaine défiance, ainsi que nous avons déjà eu occasion de le dire. Il n'a pas été écrit d'histoire d'ensemble sur le Consulat ; on devra consulter le chapitre que M. Aulard lui a consacré dans l'*Histoire générale*.

I. — La première étape, la plus importante quoique la moins connue, est celle que l'on désigne sous le nom de Consulat provisoire. Lorsque nous jetons les yeux sur les événements de cette période, nous avons l'impression très nette que, dès le 18 brumaire,

l'Empire existait. Mais il faut nous défier d'un jugement porté si longtemps après les événements ; en fait, les contemporains ont vu les choses d'une façon toute différente, comme l'a très bien mis en lumière M. Aulard. Dans leur esprit, il s'agissait seulement de faire une nouvelle Constitution républicaine ; Bonaparte ne devait avoir que le commandement militaire. Avant qu'une nouvelle Constitution soit faite et acceptée, le gouvernement est exercé par les trois consuls : le régime politique est un régime essentiellement républicain et civil, quoi qu'il puisse nous sembler à distance. La circulaire de Laplace en est une preuve convaincante.

La Constitution consulaire ne fut pas l'œuvre d'une assemblée ; elle fut élaborée par deux hommes : Sieyès et Bonaparte. Le 19 brumaire, en effet, aussitôt après le coup d'État, une cinquantaine de députés réunis par Lucien Bonaparte avaient nommé trois consuls provisoires : Bonaparte, Sieyès et Roger-Ducos, avec mission de faire une Constitution. Une commission législative sous la direction de Sieyès et de Bonaparte se mit aussitôt au travail. Sieyès dut fournir le plan de la Constitution ; déjà il avait exposé en 1795 son système politique ; il ne voulait pas de la séparation des pouvoirs ni de l'équilibre entre des corps se faisant contre-poids ; il partageait rationnellement le pouvoir suivant les fonctions. Le droit de proposer appartenait au Tribunal, le droit de voter au Corps législatif, le droit de contrôler au Sénat. Le peuple était l'origine de tout pouvoir ; Sieyès proposa en conséquence de lui donner le pouvoir de choisir les hommes du gouvernement. Dans ce projet savant et compliqué, l'autorité n'était concentrée nulle part ; les différents pouvoirs se faisaient réciproquement contre-poids. De telles idées n'étaient pas faites pour plaire à Bonaparte. De sa propre autorité, il modifia plusieurs points très importants du projet, et fit lui-même, on peut le dire, sa Constitution. Ce fut là le principal coup d'État : ainsi fut établie la Constitution de l'an VIII.

Cette Constitution se distingue de toutes celles qui l'ont précédée en France par son caractère de concentration des pouvoirs. Elle ne contient plus de Déclaration des droits ni de garanties.

Le peuple reste souverain, au moins en principe ; il ratifie la Constitution. Mais il n'a plus le pouvoir de délégation, il n'a plus que le pouvoir de dresser des listes, où l'on prendra les hommes chargés d'administrer ou de gouverner. Ce système électoral très particulier est à quatre degrés. Dans chaque arrondissement communal, les citoyens âgés de vingt et un ans accomplis et inscrits sur le registre civique de l'arrondissement, désignent un nombre de citoyens égal au dixième d'entre eux. Il résulte de ce

vote une première liste, dite *liste communale*, dans laquelle le gouvernement doit prendre les fonctionnaires publics de l'arrondissement (membres des administrations municipales, des conseils d'arrondissement, maires, sous-préfets, juges de première instance). — Les citoyens compris dans les listes communales d'un département, en désignant le dixième d'entre eux, forment une seconde liste, dite *départementale*, dans laquelle le gouvernement choisit les fonctionnaires du département (préfets, juges d'appel, membres des conseils généraux). — Par le même procédé, les membres de la liste départementale forment une *liste nationale*, comprenant les citoyens de ce département éligibles aux fonctions nationales (ministres, juges du tribunal de cassation, conseillers d'État, membres du Corps législatif, tribuns, etc.).

Le gouvernement central est, suivant le système de Sieyès, composé de corps ayant chacun une fonction propre. Le pouvoir législatif est partagé entre trois assemblées : le *Conseil d'Etat*, le *Corps législatif*, le *Tribunat*. Le Conseil d'Etat prépare les lois, puis trois membres du Conseil d'Etat et trois membres du Tribunat viennent les discuter devant le Corps législatif : celui-ci ne prend aucune part à la discussion, il vote silencieusement ; suivant le mot de Thibaudeau, il est « un corps sans langue, sans yeux, sans oreilles ». Ainsi le Tribunat discute les lois sans les voter, le Corps législatif les vote et ne les discute pas. Le soin de maintenir la Constitution est confié à une assemblée appelée *Sénat conservateur*. Quoique le Sénat n'ait aucune part à la confection des lois, il doit décider si telle ou telle loi est conforme ou non à la Constitution et aux principes de 1789. Les décisions du Sénat s'appellent *sénatus-consultes*.

Le pouvoir exécutif est placé entre les mains du *Premier Consul*. Celui-ci, outre la direction suprême de la paix et de la guerre, a l'initiative des lois, la nomination de tout le personnel administratif, militaire, judiciaire (sauf les juges de paix et de cassation) et diplomatique. Il est assisté d'un second et d'un troisième consuls. Les trois consuls sont nommés pour dix ans et indéfiniment rééligibles. Les consuls sont secondés dans l'exercice du gouvernement par des *ministres* responsables, chefs des différents services administratifs, et nommés par le Premier Consul.

Tous ces pouvoirs se nomment les uns les autres : le Sénat comme les tribuns, les députés et les consuls ; le Premier Consul comme le Conseil d'Etat. Pour commencer, il n'y a pas d'élections, ce sont les hommes au pouvoir qui restent en fonctions. Bonaparte est Premier Consul ; Sieyès et Roger-Ducos nomment le Sénat.

Cette constitution, dans laquelle, selon le mot de Sieyès, l'autorité vient d'en haut et la confiance d'en bas, rétablit en réalité un pouvoir monarchique sous des apparences républicaines. Le pouvoir exécutif est de nouveau donné à un seul, comme avant 1792. Le pouvoir législatif, dont les assemblées n'ont que quelques parcelles, appartient au Premier Consul assisté de son Conseil d'Etat. Cette constitution monarchique repose néanmoins sur une base démocratique : elle doit être ratifiée par le peuple. En fait, elle fut approuvée par 3.111.407 suffrages, contre 4.567 ; cette ratification, il est vrai, était rendue quelque peu illusoire par le système des registres.

II. — Le Consulat décennal commence par un coup d'Etat. La Constitution, ainsi que nous venons de le voir, n'était valable qu'après ratification du peuple. Bonaparte la met en vigueur avant cette ratification. Les trois consuls sont installés quarante-quatre jours avant l'acceptation ; Bonaparte nomme les sept ministres ; le Conseil d'Etat entre en fonctions et se sert du pouvoir vague qui lui est donné de développer le sens des lois. Le Sénat nomme les membres du Tribunat et du Corps législatif.

Le 27 nivôse, Bonaparte fait un coup d'Etat pour supprimer la liberté de la presse : tous les petits journaux sont supprimés. Il n'en reste plus que treize, qui peuvent être suspendus à volonté et sont menacés perpétuellement.

Un nouveau coup d'Etat par interprétation sert à Bonaparte pour annuler tous les pouvoirs locaux. La Constitution disait seulement que le Premier Consul « nommait les membres des administrations locales ». La forme même indiquait clairement qu'on voulait conserver le régime établi depuis 1789, c'est-à-dire l'administration par des corps élus. La Constitution ajoutait que la République était divisée en départements et arrondissements communaux ; l'interprétation naturelle de ce texte était qu'il fallait conserver les municipalités de cantons.

La loi du 28 pluviôse, qui réorganise l'administration, adopte une interprétation différente : elle conserve la division en départements. Chaque département est subdivisé en arrondissements ; l'arrondissement, en municipalités communales. Dans chaque département, le pouvoir exécutif est donné à un préfet, assisté d'un conseil de préfecture, tribunal de justice administrative, et d'un conseil général siégeant quinze jours par an pour contrôler l'administration préfectorale. Chaque arrondissement a un sous-préfet subordonné au préfet, assisté d'un conseil d'arrondissement. Chaque commune a son maire assisté d'un conseil municipal. Le trait caractéristique de cette organisation, c'est qu'elle

remplace les directoires administratifs, corps élus, par un agent unique, préfet, sous-préfet, maire. Ainsi est supprimé le *self government* de 1789; la France perd sur ce point le régime américain et retourne aux institutions de l'ancien régime. Il est intéressant de remarquer que l'administration départementale ainsi constituée est une image réduite de l'administration centrale. Le préfet est un Premier Consul au petit pied; le conseil de préfecture, une réduction du conseil d'Etat, comme le Conseil général une réduction du Corps législatif. Tous ces fonctionnaires et tous ces conseils sont nommés par le Premier Consul, qui les choisit sur des listes de notabilité. Par là, ils sont fortement rattachés au pouvoir central, au Premier Consul, chef du gouvernement, au ministre de l'Intérieur, chef de l'administration civile. La centralisation reparait ainsi, plus forte et mieux réglée que sous l'ancien régime. Le préfet succède à l'intendant, comme le sous-préfet au subdélégué.

Le Tribunat n'approuve pas ce projet, mais il l'adopte. L'attentat de la rue Saint-Nicaise vient bientôt servir les projets de Bonaparte. Un premier complot formé par les républicains Aréna et Céracchi avait été découvert par la police (octobre 1800); quelques jours plus tard, des conspirateurs royalistes commettent l'attentat connu dans l'histoire sous le nom de « La Machine infernale », cinquante-trois personnes périssent, tandis que Bonaparte se retire sain et sauf. Croyant que les coupables sont des républicains, le Premier Consul fait déporter sans jugement cent trente innocents : l'ancien personnel d'opposition est ainsi anéanti. Ce n'est pas tout : le caractère impérieux de Bonaparte s'accommodait mal de la résistance, bien timide d'ailleurs, qu'il rencontrait dans le Corps législatif et dans le Tribunat. Il la brise par un acte arbitraire, véritable violation de la Constitution de l'an VIII. Au lieu d'employer la voie du sort pour le renouvellement des deux Chambres, il fait éliminer par le Sénat soixante membres du Corps législatif et vingt du Tribunat (janvier 1802).

III. — Après le Concordat et la paix d'Amiens, la troisième étape que nous avons distinguée est franchie. Bonaparte fait demander une récompense nationale; les corps politiques s'y prêtent mal d'abord. Bonaparte fait alors proposer par le Conseil d'Etat que le peuple français sera consulté sur sa nomination comme Consul à vie. Légalement, c'est le Sénat seul qui a le droit de poser cette question au peuple. Bonaparte, par une nouvelle violation des lois, se contente de lui notifier l'arrêté. Le Sénat déclare qu'on a parfaitement interprété sa pensée, et les deux autres corps donnent leur adhésion. Le plébiscite de juillet 1802 donne le

résultat suivant : 3.568.885 voix répondent « oui » ; 8.375, « non ». Le Sénat proclame alors Bonaparte consul à vie (3 août 1802). Aussitôt celui-ci impose un nouveau changement dans la Constitution : le sénatus-consulte du 16 thermidor an X contient ces remaniements nécessaires pour mieux faire cadrer les lois avec l'autorité, désormais souveraine, de Bonaparte.

Dans la Constitution ainsi modifiée, et que l'on appelle Constitution de l'an X, le Conseil d'Etat perd ses attributions politiques et devient une sorte de Conseil privé du Premier Consul. Le Tribunal est réduit à cinquante membres. Le Corps législatif perd le droit de voter les traités de paix et d'alliance, ne gardant que celui de voter les lois civiles, les impôts, les contingents militaires. Le Sénat s'arroge sur ces deux assemblées le droit de dissolution, et leur retire le droit de présenter des candidats aux postes vacants du Sénat. Il leur enlève de plus la nomination de leurs présidents et de leurs bureaux pour se l'attribuer. Tous ces changements semblent se faire au profit du Sénat ; va-t-il donc pouvoir, avec cette autorité plus haute, faire contrepoids à l'ambition toujours croissante de Bonaparte ? Il n'en est rien. Voici que le Sénat lui-même se met à la discrétion du Premier Consul. Les nominations sénatoriales continuent à se faire par le Sénat, mais sur une liste de trois noms, tous présentés par Bonaparte. Au fond, c'est lui qui nomme. La haute assemblée sera désormais présidée par les consuls, qui indiqueront les jours et les heures des séances. L'interdiction du cumul des fonctions de sénateur avec toute autre fonction, cette garantie de la vertu des sénateurs, est supprimée : ils pourront être consuls, ministres, membres de la Légion d'honneur, inspecteurs de l'Université, chargés de missions rétribuées. Le Sénat perd donc à la fois la liberté de son recrutement, l'indépendance de son régime intérieur, le renom d'incorruptibilité de ses membres. Non seulement le sénatus-consulte de l'an X consacre le consulat à vie, mais il autorise Bonaparte à désigner son successeur : c'est une sorte d'hérédité. Par là aussi, Bonaparte se distingue plus encore des deux autres consuls. A l'avenir, ceux-ci seront nommés sur sa présentation par le Sénat. Enfin le Premier Consul acquiert le droit vraiment royal de faire grâce aux condamnés.

Bonaparte trouve en outre que le peuple a trop d'action sur les élections. Le sénatus-consulte de l'an X complique le système antérieur. Il institue trois espèces de corps électoraux : 1° l'*assemblée de canton*, composée de tous les citoyens portés sur la liste de notabilité communale et domiciliés dans le canton ; 2° le *collège électoral d'arrondissement* ; 3° le *collège électoral de*

départements. Le collège électoral d'arrondissement se compose de cent vingt à deux cents membres; celui de département, de deux cents à trois cents membres, choisis parmi les plus imposés du département. Tous ces membres sont nommés par les assemblées de cantons; mais, comme ils sont nommés à vie, celles-ci n'ont à faire que de rares élections partielles; quant au simple électeur qui vote pour la liste communale, devenue la liste de l'assemblée de canton, il a encore bien moins à se déranger. Le Premier Consul se réserve, en effet, le droit de nommer les présidents des assemblées de cantons et les présidents des collèges électoraux. Il se réserve, en outre, le droit d'adjoindre dix membres de son choix à chaque collège d'arrondissement; vingt membres à chaque collège de département. Comment fonctionnent ces collèges électoraux ainsi constitués? Le collège d'arrondissement présente deux membres pour chaque place vacante au Tribunat; celui de département, deux membres pour chaque place vacante au Sénat; et ils présentent chacun deux membres pour chaque place vacante au Corps législatif. C'est le Sénat qui choisit, après ces présentations, les membres du Tribunat et du Corps législatif; c'est le Premier Consul, le Tribunat et le Corps législatif qui choisissent les membres du Sénat. Cette organisation, compliquée en apparence, se résume assez bien dans cette formule: le Premier Consul nomme les sénateurs, et ceux-ci nomment les députés et les tribuns.

IV. — La dernière étape est franchie après la conspiration de Cadoudal. Quelques émigrés, appuyés par le cabinet britannique, par ses ambassadeurs et ses diplomates en Allemagne, avaient projeté d'assassiner le Premier Consul. Cadoudal, leur chef, et Fiehegru, qui consentit à leur servir d'instrument, se rendirent secrètement en France; mais ils furent découverts et arrêtés. Bonaparte, exaspéré, fit saisir en Allemagne, dans le pays de Bade, un petit-fils du prince de Condé, le duc d'Enghien, qu'il accusait, sans preuves, d'être l'âme de toutes les conspirations royalistes; il le fit condamner par ordre par un conseil de guerre et le jeune homme fut fusillé dans les fossés de Vincennes. Cadoudal, avec onze de ses complices, monta sur l'échafaud (1804). Cette nouvelle conspiration produit sur les esprits une impression profonde; c'est à la suite de cet événement que nous voyons le régime consulaire se transformer en un gouvernement franchement monarchique et héréditaire.

L'armée, les collèges électoraux, les conseils municipaux envoient des adresses au Premier Consul. Le président de la députation envoyée par le Sénat, le 27 mars 1804, à l'occasion de

la conspiration de Cadoudal, s'exprime en ces termes : « Citoyen Premier Consul, vous fondez une ère nouvelle, mais vous devez l'éterniser. Vous devez tranquilliser la France entière en lui donnant des institutions qui cimentent votre édifice et qui prolongent pour les enfants ce que vous faites pour les pères. » Malgré tout, Bonaparte a quelque peine à décider les corps constitués à proposer nettement le nom d'empereur. Le Conseil d'Etat ne s'accorde pas ; on hésite. Enfin, le Tribunat applaudit à la proposition d'un de ses membres, le tribun Curée, qui demande « que le gouvernement de la République soit confié à un empereur et que l'Empire soit héréditaire dans la famille de Napoléon Bonaparte » (25 avril). Tel est l'empressement de tous les membres du Tribunat à se signaler, que dix-neuf discours sont prononcés en faveur de l'Empire. Le Sénat rend alors un nouveau sénatus-consulte, destiné à introduire des modifications importantes dans la Constitution.

Le sénatus-consulte de l'an XII, qui constitue la vraie charte d'établissement de l'Empire, débute par cet article singulier : « Le gouvernement de la République est confié à un Empereur, qui prend le titre d'Empereur des Français ». Notons, en passant, que le nom de République sera conservé jusqu'en 1806. Les autres articles établissent l'hérédité de la couronne, de mâle en mâle par ordre de primogéniture dans la famille Bonaparte ; ils déterminent les titres et les droits de la famille impériale, organisent la régence en cas de minorité, créent les grands dignitaires et les grands officiers de l'empire ; ils déclarent, en outre, que l'Empereur doit prêter serment de fidélité à la Constitution, mais que tous les fonctionnaires, même les simples électeurs, sont tenus de jurer « obéissance aux Constitutions de l'Empire et fidélité à l'Empereur ». Ainsi le Consulat, suivant sa marche fatale, aboutit à la monarchie militaire.

Le résultat de la série de coups d'Etat que nous venons d'étudier est d'établir en France un système d'institutions politiques sans analogue. Il repose en théorie sur le même principe que les constitutions américaines, principe de la souveraineté du peuple et ce principe se manifeste dans la même forme : ratification de la Constitution et proposition d'amendements par le peuple. Mais le mécanisme de la représentation, qui permet au peuple d'exercer son pouvoir de gouvernement par des délégués, est, en fait, suspendu ; le gouvernement est concentré tout entier dans les mains d'un seul homme, monarque héréditaire comme sous l'ancien régime, avec cette seule différence qu'il est un délégué fictif du peuple. Le régime établi par Bonaparte est une dém

cratie gouvernée par un monarque absolu. De cette organisation date ce qui reste encore d'anormal dans nos institutions actuelles.

E. C.

Le Théâtre de Racine. — « Britannicus »

Conférence à l'Odéon de M^{me} JANE DIEULAFOY

MESDAMES, MESSIEURS,

Britannicus fut joué, pour la première fois, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le vendredi 13 décembre 1669.

L'assemblée n'était pas aussi nombreuse que de coutume, parce qu'il y avait, ce jour-là même une exécution capitale en place de Grève.

Boursault raconte que « le marquis de Courboyer prouva qu'il était noble en attirant à son spectacle (entendez par là son supplice) tout ce que la rue Saint-Denis avait de marchands qui se rendaient régulièrement à l'Hôtel de Bourgogne pour avoir la première vue de tous les ouvrages qui s'y représentaient ».

Messieurs, ce n'est pas le seul désagrément que l'infortuné marquis ait causé aux gens de lettres. Il y a quelques années, une revue, infaillible, publiait un article sur Boursault. Saint-René Taillandier, trompé par le mot de spectacle, écrivait que le marquis de Courboyer avait détourné l'assistance de la première représentation de *Britannicus* et prouvé qu'il était noble en attirant les marchands de la rue Saint-Denis à une séance, à « quelque chose comme une conférence », qu'il donnait ce jour-là.

Un étudiant, que ne rebutait aucune lecture, mit la main sur cette perle, et vous voyez d'ici la joie de la jeunesse des Ecoles à la pensée que le marquis de Courboyer avait fait « quelque chose comme une conférence » en place de Grève avec l'assistance du bourreau et devant les marchands de la rue Saint-Denis venus pour l'applaudir.

Boursault avait préféré le théâtre à la place de Grève. En bon confrère, il se promettait plus de plaisir à critiquer Racine qu'à voir décapiter un gentilhomme.

Les poètes envieux, qui, d'ordinaire, s'asseyaient sur un banc que l'on appelait le banc « formidable » à cause des jugements iniques qui s'y rendaient, s'étaient dispersés afin d'agir un peu

partout sans être reconnu. Boursault avait retenu sa place au parterre. Il espérait avoir l'honneur de s'y faire étouffer par la foule. Mais il s'y trouva fort à l'aise et s'en montre fort déçu. M. de Corneille était seul dans sa loge.

A sept heures du soir, la représentation était terminée.

Racine avoue dans sa seconde préface que le succès ne répondit pas à ses espérances, bien que cette tragédie fût celle qu'il avait le plus travaillée. Il prétend même que, « s'il a jamais fait quelque chose de solide et qui mérite quelque louange, les connaisseurs demeurent d'accord que c'est *Britannicus* ».

Racine et les connaisseurs avaient raison. En présence d'un public tel que celui devant qui j'ai l'honneur de parler, je n'analyserai pas la pièce. Vous connaissez les grandes scènes de cette magnifique tragédie. D'ailleurs la donnée en est si simple, la première scène entre Agrippine et Albine offre une exposition si lucide et si claire, l'enchaînement des faits est si naturel, les sentiments rendus avec tant de force et de vérité, les caractères sont d'un dessin si ferme, qu'il me paraît inutile d'insister sur les contours.

Les critiques soulevées par *Britannicus* étaient nombreuses et sévères.

Cette Agrippine, que Racine, de son propre aveu, s'était surtout efforcé de bien exprimer et que Tacite charge de tant de crimes, semblait « affadie, trop lavée de son odieuse corruption impériale, trop oublieuse des moyens qui pouvaient servir ses projets ».

Ce n'est pas moi qui blâmerai le poète d'avoir négligé certains traits empruntés à des pamphlets. Ne suffit-il pas de montrer chez la mère de Néron l'ambition et l'orgueil effrénés, et ces passions qui, dans le cœur de la femme, atteignent si facilement au paroxysme ! A-t-on jamais mieux exprimé le regret de la puissance perdue, la colère de l'affront subi, la crainte de l'avenir entrevu ?

On n'était pas plus juste à l'égard de Néron. Les uns se souvenant des premières années de son règne, alors qu'il était retenu par la crainte de sa mère et les conseils de ses gouverneurs, reprochaient au poète d'avoir exagéré sa cruauté. D'autres, en revanche, se plaignaient qu'on l'eût fait trop doux.

« Néron, dit Racine pour sa défense, n'a pas encore tué sa mère ni ses précepteurs ; il n'a pas couvert Rome de sang, mais il est un monstre naissant. »

On critiquait le personnage de Narcisse. Pourquoi, disait-on, montrer sous des dehors si vils un représentant de cette classe des affranchis, qui détenait la faveur impériale et occupait avec distinction les fonctions administratives ?

Tacite répond pour Racine :

« Néron porta avec impatience la mort de Narcisse, parce que cet affranchi avait une merveilleuse conformité avec les vices du prince encore cachés. »

On reprochait également à Racine d'avoir choisi un homme aussi jeune que Britannicus pour en faire le héros d'une tragédie. N'est-ce pas justement par sa jeunesse, son amour, sa franchise, une crédulité propre à son âge, qu'il excitera la compassion et que l'on prendra d'autant plus d'intérêt à son malheur ?

On disait encore que Junie n'était point un personnage historique; qu'il n'y avait, à cette époque, à Rome qu'une Junie vieille et toujours effrontée. Aujourd'hui nous ne contestons plus aux poètes le droit de créer un personnage jeune, pur et charmant.

C'était avec plus de raison qu'on faisait un grief à Racine de conduire Junie, désespérée par la mort de son amant, dans le temple de Vesta comme en un refuge contre la douleur, et un asile inviolable où ne l'oseraient suivre les persécutions d'un ravisseur. Le temple de Vesta n'était pas un couvent d'Ursulines, ni le siècle de La Vallière l'époque des Césars. Nous savons, en outre, que les futures vestales étaient prises à leur famille entre six et dix ans, jamais au-dessus de cet âge, et qu'après trente années de service sacerdotal, elles étaient autorisées à rentrer dans leur famille et à se marier, si leur cœur ne s'était pas carbonisé auprès du foyer dont elles avaient eu la garde.

Pour rabaisser encore la valeur de l'ouvrage, on exagérait à l'envi le talent des interprètes. Si *Britannicus* avait fait quelque plaisir, on leur en était redevable.

Ah ! je sais bien que, de tout temps, l'aide des acteurs fut fort grande, et qu'aujourd'hui même nos auteurs leur doivent beaucoup ! Ignorez-vous que, de l'autre côté de l'eau, on prétend corriger Dumas, châtier Lavedan et améliorer Henri de Bornier ?

Donc la des OEillets, qui personnifiait Agrippine, fut portée aux nues. Quant au célèbre Ed. Floridor, bien qu'il se fût surpassé dans le rôle de Néron, il ne put le conserver. La raison en est assez singulière et dénote chez le public une sincérité dans l'émotion qui n'est point banale.

« Le rôle de Néron, raconte Boileau, était joué par Floridor, le meilleur comédien de son siècle ; mais, comme c'était un acteur aimé du public, tout le monde souffrait de lui voir représenter Néron et d'être obligé de lui vouloir du mal. Cela fut cause qu'on donna le rôle à un acteur moins chéri ; et la pièce s'en trouva mieux ».

Racine, s'il n'avait pas ramené un ennemi, n'avait pas non plus

perdu un défenseur. Boileau disait de son ami qu'il n'avait jamais fait des vers plus *sentencieux*, c'est-à-dire plus remplis de pensées.

Saint-Evremond, qui a bonne envie de louer pleinement *Britannicus*, mais qui craint de se compromettre auprès de Corneille, déclare que les vers sont magnifiques et qu'il ne serait pas étonné qu'on y trouvât du sublime.

La majesté de la forme, la pureté de l'expression avaient frappé les plus prévenus.

En réalité, elle n'était pas près de finir, cette guerre engagée entre les partisans de Corneille et de Racine et dont je vous parlais ici même, l'année dernière, à propos de *Bajazet*. Racine y apportait une aigreur et y montrait une acrimonie sans égales. Les deux préfaces de *Britannicus*, les allusions blessantes qu'elles contenaient, les railleries mordantes dont le poète accablait les personnages d'Agésilas, de César et de Cornélie, n'étaient pas pour rétablir la paix et ramener la concorde.

Juste ou perfide, Racine eût dû accepter la critique en songeant que le temps efface ses erreurs, détruit le résultat de ses caprices et corrige ses excès. Un homme, ayant quelque philosophie, se fût dit que son utile amertume n'est que la mince rançon de la jouissance intime que donne la production intellectuelle. Mais Racine était aveuglé par la passion ; son esprit était obscurci au point d'en oublier ce qu'il devait à son devancier. Racine eût-il été Racine, s'il eût précédé Corneille ?

D'ailleurs, tout en gardant ses qualités particulières, jamais il n'a mieux subi l'influence de son aîné que dans *Britannicus*. Voltaire rapproche avec raison la seconde scène du quatrième acte de *Britannicus* de la troisième scène du deuxième acte de *Rodogune*.

Je me permettrai de signaler un parallélisme analogue entre la première scène du deuxième acte de *Nicomède* et la deuxième scène du premier acte de *Britannicus*.

Dans ses deux préfaces, Racine s'applique surtout à défendre la ressemblance de ses personnages. Les ayant empruntés à Tacite, devant au traité de Sénèque sur la *Clémence* la belle scène où Burrhus se jette aux pieds de Néron et cherche à l'attendrir, ayant étudié Suétone et demandé au *Panégyrique de Trajan* l'inspiration de quelques beaux vers, il avait des motifs de croire fidèle sa peinture du monde romain.

Pour moi, je considère *Britannicus* comme une œuvre admirable, saisissante de vérité ; je la tiens pour une peinture achevée de la cour de Néron. Sans doute, les découvertes modernes autoriseraient des corrections à la partie décorative du drame ; mais elles

ne combleraient aucune lacune et ne montreraient aucune erreur dans la composition des personnages.

La faute du poète fut de choisir une époque néfaste, un milieu vicieux, une société monotone dans sa cruauté, et de négliger les ressources dramatiques qu'offrent l'opposition des vertus et des vices ou la lutte du devoir avec la passion. Il n'est d'intéressant que les paysages où les lumières réveillent les longues ombres. Si Racine n'a pu faire sortir de la bouche de Néron ou d'Agrippine ni un cri de pitié ni un souffle de générosité, s'il a dû, pour reposer de la vue de ses protagonistes, inventer Junie et faire parler un enfant que sa jeunesse préservait encore de la corruption, si l'un de ses héros est un assassin et si les autres personnages sont destinés à une mort violente, c'est qu'au point où Rome en était arrivée, elle ne pouvait échapper à de pareils malheurs, ni éviter de pareils châtimens.

Depuis Sylla, depuis Antoine ; Rome, rassasiée d'or, de victoires, de conquêtes ; Rome redoutée pour sa force, enviée pour sa richesse ; Rome dont l'univers jalousait le bonheur insolent, vivait sous l'empire d'une terreur qu'interrompirent seulement les dernières années du règne d'Auguste. Le Forum était abreuvé de sang ; il en était encore noir à l'avènement de Tibère. Alors le lieu des massacres changea ; mais la tradition était renouée. Son successeur fut peut-être moins cruel ; mais il intronisa la folie.

Vous le rappelez-vous affectant de traverser le temple de Castor et Pollux pour se rendre à son palais et traitant de concierges les divins Dioscures ? Vous le rappelez-vous prenant tour à tour le nom et les costumes de tous les dieux et montant au Capitole où l'attendait son frère Jupiter ? Il paraît que la conversation tournait parfois à l'aigre, car un jour on entendit César s'écrier : « Tue-moi ou je te tue ». Et, pour intimider le maître des dieux, il commanda de fabriquer une machine qui riposterait aux coups de tonnerre en lançant avec fracas des pierres vers le ciel.

Dans sa vie privée, rien ne le tentait plus que l'irréalisable :

« Tu sais que Diane est ma femme, dit-il à Vitellius, l'un des chefs de l'armée ; la perçois-tu, la nuit, quand elle vient chez moi

La réponse était délicate :

« O maître, murmura prudemment le légat, il n'est permis qu'à vous autres dieux de vous voir en rêve. »

Sa folie se manifestait au milieu de ses actes les plus sages. Auguste avait jadis institué à Lyons un concours d'éloquence et de poésie. Il perfectionna le règlement et décréta que les vaincus payeraient les prix des vainqueurs et que les auteurs des ouvrages déclarés mauvais effaceraient leurs écrits avec leur lan-

gue, à moins qu'ils ne préférassent faire un saut dans le Rhôn

Cet homme insultait publiquement le Sénat ; à la suite de ses orgies, il faisait jeter ses convives à la mer ; s'il manquait de condamnés pour les livrer aux bêtes de l'amphithéâtre, il commandait d'y jeter les spectateurs. Et cet homme était obéi, et les pérons conscrits lui décernaient des ovations, et ils instituaient des sacrifices à sa Clémence, et ils décidaient que sa statue d'or sera conduite au Capitole entourée de jeunes enfants chantant ses louanges.

Caligula est la dernière étape vers le fils d'Agrippine. La nature se reprend à deux fois avant de produire un Néron.

Voilà le degré d'avilissement que Rome avait atteint ; voyez la mesure de la tyrannie qu'elle était capable d'endurer.

Après l'assassinat de Caligula, il y eut comme un désir de retour vers la République ; mais les soldats y mirent bon ordre et donnèrent l'empire à Claude, un autre frère de Germanicus, l'époux de Messaline, le père de Britannicus et d'Octavie. Il avait plus de cinquante ans ; son corps portait sur des jambes mal faites et on le disait si faible d'esprit qu'on n'avait jamais osé lui donner d'autre charge que celle d'augure. On comptait, pour le tirer d'affaire sur la collaboration des dieux.

Bien qu'elle soit la mère de Britannicus, je me tairai de Messaline.

Après sa mort, il fallut donner une autre femme à l'empereur. Entre plusieurs rivales, Pallas fit triompher Agrippine, la propre nièce de Claude, la veuve d'Enobarbus, de qui elle avait eu Domitien, le futur Néron. Les empêchements que créaient la parenté furent brisés par le Sénat, et cette femme, qui s'enorgueillit à bon droit d'être fille, sœur, épouse et mère de Césars, dut le trône à un affranchi.

Quand on parcourt les longues galeries des musées italiens, on se succèdent avec une certaine monotonie les bustes des empereurs, des impératrices et leurs innombrables répliques, le regard n'est guère retenu par les portraits de femmes. La coiffure seule signale et distingue certaines d'entre elles. À voir ce luxe de tresses, d'ondulations et de nattes postiches, — car la nature ne saurait permettre une pareille profusion, — on conçoit que Rome ait compté comme une source de revenus les droits de douane qui frappaient les cheveux blonds venus de Germanie.

Agrippine, au contraire, se fait remarquer par des traits larges, énergiques et beaux, que laisse dans toute leur valeur une coiffure très simple. Les cheveux du front et des tempes, coupés à une certaine longueur, s'enroulent en larges anneaux, qui s'appliquent avec

du visage; les autres sont ramenés en arrière et serrent de très près la forme élégante de la tête avant de se tordre sur la nuque. De grands yeux éclairent un visage plein, d'un beau modelé. C'est l'Agrippine officielle. Le type est reproduit plusieurs fois, sans variante sensible.

A Naples, dans la salle des chefs-d'œuvre, une autre Agrippine apparaît, plus âgée, mais aussi plus intéressante pour nous; car ce portrait est contemporain du meurtre de Britannicus.

Elle s'appuie avec noblesse sur le dossier du siège où elle est assise, les mains ramenées et s'effleurant l'une l'autre, les jambes allongées et croisées avec une grâce nonchalante, qui fait valoir la pureté de leurs lignes et la beauté d'un corps resté jeune. A la voir, on songe involontairement au mot cynique que l'on a prêté à Néron après la mort de sa mère.

Mais les yeux, jadis si beaux, se sont appauvris sous l'arcade sourcilière; les joues se sont flétries; la bouche s'est serrée, et les commissures des lèvres amincies se perdent entre deux plis dont l'expression est mauvaise. La passion du pouvoir, l'amour de l'or, les déceptions, plus que les remords, ont laissé leur empreinte sur ce beau visage et dévoré jusqu'à sa chair. Sous l'attitude officielle, malgré une habituelle contrainte, perce le chagrin des illusions à jamais envolées, se devine la tristesse des rancunes inassouvies. La mère de l'empereur, qui partageait l'engouement de ses contemporains pour la Grèce et qui affectait de parler grec et de se vêtir à la mode d'Athènes, est vêtue du khiton serré à la ceinture et retenu sur les épaules ainsi que sur les bras par quelques fibules. A part ces épingles, pas un bijou, pas un ornement ne retient le regard et ne rappelle le rang du modèle. Considérons longuement ces deux représentations de notre héroïne; elles résument sa vie.

Le premier mariage d'Agrippine, sans offrir les avantages du second, était pourtant digne de la fille de Germanicus. Elle avait épousé Enobarbus, de la *gens Domitia*. C'était un homme qu'à défaut d'ascendants et de descendants sa cruauté eût rendu célèbre.

A peine mariée à Claude, Agrippine s'empara du pouvoir avec une énergie toute virile qui surprit d'abord les affranchis. Elle se dit appelée au partage de l'empire, que les siens avaient fondé ou affermi. Elle prétendit recevoir les mêmes honneurs que Claude, les respects du Sénat, les actions de grâces des ambassadeurs, les prières des captifs; elle voulut assister aux revues des troupes et présider en habit militaire aux enseignes romaines.

Le Sénat, docile à ses ordres, lui accorda le privilège de monter

au Capitole dans la litière où l'on portait les choses saintes, et un droit plus retentissant encore : celui d'accoler son image à celle de l'empereur sur les monnaies de l'empire.

« C'est beaucoup pour elle ; ce n'est rien pour son fils » : vous le lui entendrez dire tout à l'heure dans un vers magnifique. Au prix d'un crime et de la mort de Silanus, elle marie Néron avec Octavie, fille de Claude et sœur de Britannicus. Déjà ces épousailles ont été précédées de l'adoption du gendre au détriment du fils. Désormais Claude est dangereux, car il pourrait revenir sur sa détermination. Un plat de champignons l'envoie parmi les dieux.

Néron fut proclamé ; il avait dix-sept ans.

De son père il tenait « une tête de feu et un cœur de plomb ». De sa mère il avait hérité l'astuce et la duplicité. Le pouvoir absolu acheva de le perdre, car il semble que la tunique impériale, pareille à la robe de Nessus, soit imprégnée d'un suc vénéneux et qu'elle communique la démence et la férocité.

En Néron se résument tous les vices, tous les crimes des empereurs et du peuple romain. D'autres Césars seront pires ; aucun ne l'égalera par l'universalité de ses aptitudes au mal. L'enveloppe charnelle de ce monstrueux assemblage nous est donnée par ses statues et ses médailles. Elles le représentent à tous les âges de la vie, tantôt nu, tantôt habillé, tantôt sous les attributs d'Hercule enfant, tantôt sous la robe de femme d'Apollon cythariste, tantôt couvert de la toge impériale. Il est de taille moyenne, mais le corps paraît bien proportionné. La figure, qui ne se modifie guère avec les ans, est plate et large, les pommettes et les mâchoires développées donnent l'impression d'une nature brutale et vulgaire. La méchanceté qu'on lit sur les lèvres de sa mère s'est réfugiée dans les yeux qu'abrite un front bas et proéminent dans sa partie supérieure.

On a beaucoup vanté son éducation, et l'on s'est étonné qu'elle ait produit de pareils résultats. Sénèque et Burrhus n'avaient point les mérites qu'on leur prête ; ce dernier surtout s'éloigne du portrait que Racine en a tracé.

Plus rhéteur que philosophe, il n'accordait guère sa vie avec ses principes. Il vantait les mérites de la pauvreté, et il trafiquait, faisait de l'usure et acceptait les biens confisqués.

« Je voudrais bien savoir, disait, en plein Sénat, un ancien consul, par quel procédé philosophique Sénèque a pu ramasser trois cents millions de sesterces en quatre ans !... »

Burrhus valait-il mieux que Sénèque ? Peut-être. Pourtant on l'accusa d'avoir vendu aux Syriens les lettres impériales qui

devinrent la cause de la révolte des Juifs et le motif d'une grande guerre.

Messieurs, Burrhus et Sénèque étaient les honnêtes gens d'un monde où il n'y en avait pas.

D'ailleurs Agrippine ne souhaitait pas qu'un enseignement sévère mûrit l'esprit d'un enfant sous le nom de qui elle comptait régner. Il suffisait de l'habituer à prendre la parole, et, en lui donnant le goût des lettres et des arts, de lui préparer des passe-temps agréables, capables de l'occuper, tout en le détournant des affaires. A ce point de vue, Sénèque était le maître rêvé.

Il donna des dehors brillants à son élève ; il lui apprit à prononcer gravement des phrases pompeuses, qu'il ne lui laissait même pas le soin de composer. Néron sut peindre, sculpter, graver, conduire un char, dire des vers en s'accompagnant de la lyre. Singulière préparation à gouverner quatre-vingts millions d'hommes !

Après son avènement, son premier acte fut le meurtre de Britannicus. Déjà, du vivant de Claude, une défiance haineuse chez Néron, une jalousie explicable chez Britannicus divisaient les deux princes. La musique vint aigrir encore des rapports si difficiles. Peu avant la mort de Claude, aux fêtes des Saturnales, comme les princes jouaient avec des jeunes gens de leur âge, ils s'avisèrent de tirer au sort la royauté. Elle échut à Néron, qui donna des ordres faciles à remplir à ses camarades, tandis qu'il commandait à Britannicus de s'avancer au milieu de l'assemblée et de chanter afin de montrer ses talents. Il espérait l'intimider et le tourner ensuite en ridicule. Mais Britannicus, sans se déconcerter, d'une voix fraîche et pure, entonna les antiques vers d'Ennius :

O mon père, ô ma patrie, ô maison de Priam !

Les plaintes de ce jeune fils de roi pleurant sur l'héritage paternel, rappelant ses malheurs, portèrent au comble l'émotion générale. La haine de Néron s'en accrut, et il se promit de se défaire de l'imprudent qui osait se souvenir.

Dans un repas où il avait été convié par Néron, on servit à Britannicus un breuvage si chaud que, ne pouvant le boire et faire raison à l'empereur, le prince demanda un peu d'eau pour le rafraîchir. On l'apporta en toute hâte, son échanson n'eut pas le temps de la goûter. Elle contenait le poison préparé par Locuste.

Burrhus et Sénèque approuvèrent le fratricide ; le don des palais et des biens de la victime les y aida. Mieux encore : Sénèque, quelques mois plus tard, dédia son traité de la Clémence à

César et l'y loua de n'avoir pas encore versé une goutte de sang. Quant à Locuste, elle reçut de vastes domaines sous la condition de faire des élèves dans son art. C'était d'un heureux présage pour l'avenir.

Avec la mort de Britannicus s'achève la tragédie de Racine. Elle ne fut pourtant qu'un épisode de cette lugubre histoire. Le véritable dénouement du drame, c'est le châtement du meurtrier.

L'heure d'Agrippine approchait. Après avoir échappé à un naufrage machiné par son fils, elle périt sous le glaive. « Frappe au ventre ! » dit-elle au centurion chargé de la tuer.

Burrhus et Sénèque la suivirent de près.

A partir de ce moment, Néron ne connaît plus de frein. La nuit, il court les rues de Rome sous le bonnet d'un esclave, insulte les passants, enfonce et pille les boutiques dont il fera vendre les marchandises pour son compte, donne des coups et en reçoit. Un sénateur, qui ne l'avait point reconnu, faillit l'assommer. Le jour, il trouble la police des théâtres, excite le peuple à se battre et, du haut de la tribune impériale, jette sur la foule, afin de l'exciter, tous les objets que rencontre sa main.

Il fait périr Octavie en dépit des protestations de Rome ; il s'éprend de cette Poppée qui traîne à sa suite cent cinquante ânesses dont le lait est nécessaire à son bain matinal, et il la tue d'un coup de pied. Ses meurtres ne se comptent plus, parce qu'il faudrait les compter par milliers. Il touche au délire.

« Aucun empereur n'a su ce qu'il pouvait », aime-t-il à répéter. Et, après avoir pétri la volonté humaine comme le boulanger pétrit la pâte de son pain, il prétend commander à la nature et bouleverser toutes ses lois.

Le seul chemin où nous puissions encore le suivre conduit au théâtre, au cirque et à l'amphithéâtre où l'entraîne sa passion. Il y apporte un goût qui finit par amuser... à distance.

D'abord il avait prétendu figurer comme cocher dans une course de chars. Sénèque avait objecté son rang, sa naissance, les précédents. Mais Néron connaissait Homère, et savait l'histoire de l'Olympe. Il cita l'exemple d'Apollon, le divin cocher, et des héros de la Grèce.

Puis le théâtre le tenta et il organisa des concours d'éloquence et de poésie, où il reçut tous les prix, comme il avait enlevé déjà ceux des courses de chars et des exercices gymnastiques. Fier de si glorieux succès et bien qu'il eût la voix sourde et fausse, il résolut de chanter en public en s'accompagnant de la lyre.

Il fit ses débuts à Naples. Au dernier moment, pris sans doute d'une sorte de timidité, il commanda de lui apporter un souper

dans l'orchestre même : « Quand il aurait bu, il flerait des sons exquis ».

Dès ce jour, il s'assujettit à tous les règlements imposés aux chanteurs. En scène, il demeurait debout, s'abstenait de se moucher, de cracher — dès ce temps-là c'était méritoire pour des Italiens — et d'essuyer la sueur qui tombait de son front. Son rôle achevé, il mettait, comme il était de coutume, un genou en terre et tendait vers la foule une main respectueuse pour solliciter, dans l'attitude de la crainte, l'approbation de son jeu. Il s'astreignait même aux précautions vaines qu'avaient imaginées les chanteurs soucieux de conserver leur voix ou de la développer, comme de se coucher sur le dos, la poitrine couverte d'une lame de plomb, de prendre des laxatifs, de s'administrer des vomitifs, de s'abstenir d'exercices violents et de se priver de quelques aliments.

De pareils sacrifices méritaient une récompense, et il était juste que l'enthousiasme fût à la mesure de l'effort. Cinq mille jeunes gens, venus pour la plupart d'Alexandrie, commandés par des chevaliers, divisés en cohortes et dressés à graduer et à moduler leurs applaudissements, suivaient César dans ses tournées et déplacements dramatiques. On les nommait les « Augustiani ». Aujourd'hui, nous les appellerions des « Romains ».

C'était, pour un acteur, s'exposer à la mort que de chercher à lui disputer les prix ou lui ravir quelques applaudissements. Il injurait, maltraitait ses rivaux et les condamnait à périr. Dans un accès de jalousie rétrospective, il fit jeter dans le Tibre les statues des acteurs célèbres, dont le souvenir même l'offusquait. Il se complaisait surtout à remplir des rôles de femmes, et les jouait sous des masques qui reproduisaient les traits de ses maîtresses préférées.

Les assistants n'étaient guère plus en sécurité que les acteurs. On eût dit qu'il n'en perdait pas un du regard, tant il désignait avec certitude ceux qui avaient montré de la tiédeur. Le défaut d'enthousiasme tombait sous le coup d'une loi de lèse-majesté, et Vespasien manqua perdre la vie pour s'être endormi pendant une représentation.

La pièce commencée — et elle durait du matin au soir pendant plusieurs jours — les portes étaient closes, afin que l'attention ne fût pas distraite par les entrées et les sorties.

Il eût fait beau voir que le peuple quittât le théâtre, alors que César était en scène ou allait y paraître. Ces mesures de police étaient appliquées avec tant de sévérité que des gens, devenus bous, sautèrent du haut en bas des murailles, que d'autres feigni-

rent d'être morts pour se faire emporter et que des femmes accouchèrent dans le théâtre.

Las de tant de gloire ou plutôt rassasié de tant de bassesse, Néron voulut obtenir la consécration de son talent. « Les Grecs seuls sont dignes de m'écouter », dit-il, et il partit pour l'Achaïe, où il demeura près de deux ans.

Après le concours de poésie, il prit part aux courses du cirque. Il conduisait dix chevaux. Culbuté, relevé, incapable de garder les rênes qu'on avait remises entre ses mains, il ne fut pas moins couronné et put rentrer à Rome dans le char qui avait servi au triomphe d'Auguste, vêtu d'une robe de pourpre et d'une chlamyde semée d'étoiles d'or, la couronne olympique sur la tête et, dans la main droite, celle des jeux pythiens.

Alors la plus vile flatterie conduisit Rome entière sur la scène ou dans les arènes. Quatre cents sénateurs et six cents chevaliers dansèrent, représentèrent des comédies, jouèrent de la lyre, conduisirent des chars et même se battirent comme gladiateurs, les uns de bon gré, les autres de force.

Déjà, quelques années auparavant, aux fêtes des Juvénales, données en l'honneur de la première barbe de César, on avait vu une matrone, la vénérable Ællia Cabella, aussi respectable par sa naissance que par son âge — elle avait quatre-vingts ans — danser un pas des plus guillerets. Ce bel exemple avait porté des fruits, et chacun s'était appliqué de son mieux à sortir d'une regrettable ignorance.

On a longtemps chargé la mémoire de Néron d'un incendie dont il est sans doute innocent. A-t-il mis le feu à Rome, et, du sommet du Palatin, devant la ville en flammes, a-t-il chanté l'embrasement de Troie en s'accompagnant de la lyre? On prête peut-être quelque chose à ce riche. Lui-même rejeta sur les chrétiens le poids de ce crime. Mais cette assertion ne serait pas suffisante à le disculper, car ce lui fut une occasion de les persécuter et de détourner les soupçons.

En réalité, un de ces innombrables et terribles sinistres, dont l'histoire de Rome a gardé le souvenir, éclata dans un quartier dont les rues fort étroites et les maisons très hautes, réunies par des ponts et des balcons de bois, offraient aux flammes une proie trop facile. D'ailleurs, avant d'accuser Néron, il faut se rappeler que, s'il persécutait les grands, dont la ruine faisait sa richesse et sa sécurité, il ménageait le peuple et les soldats, sur qui s'appuyait sa puissance. Et l'on sait que, dans les grands sinistres, c'est la classe moyenne qui souffre le plus.

Enfin, il commanda la reconstruction des quartiers dévorés par

les flammes, et prit à sa charge le déblaiement des maisons et la reconstruction de leurs portiques. Il donna l'exemple en comprenant la Vélia dans l'enceinte des palais impériaux et en bâtissant, à la base de l'Esquilin, cette fameuse « Maison dorée », que précédaient trois étages de portiques ornés de trois cents colonnes et que les contemporains ne se lassent pas de célébrer.

Sur ce point encore, je suis en désaccord avec les historiens, éblouis par le luxe apparent, abusés par les dimensions gigantesques de la demeure de Néron. Une œuvre d'art, elle ne le fut jamais.

Certes, l'une de ses salles tournait sur elle-même pour imiter le mouvement de la terre. Des émanations de parfums violents se dégageaient du sol où les distribuaient des conduits et saturaient l'air qu'on respirait. Des eaux courantes, amenées des montagnes faisaient entendre le chant de leurs cascades dans des jardins immenses, dans les cours et jusque dans les salles où César régalaît ses convives de festins dont le prix eût payé une longue guerre. Certes les bronzes et les marbres étaient répandus à profusion ; mais la véritable grandeur, celle qui naît de l'harmonie des formes et du décor, était absente de cette immensité, où rien ne nous toucherait s'il n'était resté, comme accrochés aux murs, quelques lambeaux de vie.

Le triclinium ou salle à manger dans laquelle Néron s'est assis auprès de Poppée existe encore. Sa voûte même est intacte. C'est dans cette pièce, derrière l'excavation d'un grand bassin, qu'on a trouvé le fameux groupe du Laocoon. A côté, ce sont les chambres de Néron, de l'impératrice, de Sénèque ou de Narcisse peut-être. Et l'on ne peut se défendre contre l'émotion, quand, en parcourant ces pièces dénudées, aux parois lépreuses, où le jour pénètre à peine, on songe que là furent conçus et décidés ces meurtres, ces crimes, ces orgies, dont fut tissée la vie de Néron.

A part ces souvenirs si funestes, la Maison dorée ne se distingue pas des ruines du Palatin ou de celles, encore si complètes, des Thermes de Caracalla ou de Dioclétien.

Tous ces édifices rappellent que Rome, préoccupée de ses conquêtes, enrichie par la guerre, passée sans transition de la vie des camps à une existence fastueuse, n'eut pas le loisir de se préparer à la civilisation. Elle l'avait prise comme une dépouille et la garda comme un trophée.

L'empire s'étend sur la plus grande partie du monde ; les provinces, comme la métropole, se couvrent de monuments impérissables, immenses ; mais la construction est en général massive, grossière, économique, et la décoration se réduit à des placages

plus ou moins précieux ou à des enduits sur lesquels s'étaient, rapidement distribués, des ornements et des peintures fragiles, inspirés des arts de la Grèce.

Auguste se vantait d'avoir trouvé Rome de terre et de l'avoir laissée de marbre ; il eût pu dire avec plus de justesse qu'il l'avait habillée de marbre.

Les objets d'art affluent ; mais ils sont, pour la plupart, des répliques imparfaites d'œuvres dont s'était délectée Athènes.

Le spectacle brille par le nombre des acteurs et des comparses, la richesse de la figuration, mais l'art fait défaut ; les festins se singularisent par l'infinie variété des mets et leur prix excessif, mais la délicatesse en est absente.

Aussi bien, dans toutes les manifestations de son génie le peuple romain impose-t-il souvent l'admiration, sans éveiller jamais la sympathie.

Il est un colosse aux muscles puissants, terrible aux autres, dur à lui-même, positif, réfléchi, organisateur, un colosse glorieux de sa richesse, orgueilleux de sa prospérité et de sa force, pratique jusque dans sa vanité de parvenu ; mais il ignorera toujours la grâce, l'élégance, la poésie, la mesure, qui seront la gloire du peuple grec.

Tandis que le Grec, épris de la suprême beauté, la cherche et la trouve, le Romain n'apprécie des arts et de la littérature que les œuvres choisies par les intendants de ses plaisirs ou celles que lui imposent la mode et le désir de s'égalier à des supériorités qu'il envie sans les comprendre.

Le peuple grec tend vers le ciel pour lui dérober le feu sacré ; le peuple romain, s'il eût entassé Pélion sur Ossa, n'aurait jamais eu d'autre dessein que la conquête de la puissance matérielle. Le peuple grec s'incarne dans Prométhée ; le peuple romain fut un Titan fardé par des artistes grecs.

Dans cette déroutée de toutes les volontés, de toutes les libertés, de toutes les dignités, qui marque le règne des Césars, il semblait que la patience des esclaves n'eût pas de limite. Néron trouva le moyen de la lasser. Délaisse de tous, obligé de fuir son palais, il fut recueilli dans la maison d'un de ses affranchis. Et encore le serviteur fidèle, craignant la trahison, n'osa l'y introduire par la porte. Durant la nuit, il fit un trou au ras du sol dans la muraille du jardin, et César s'y glissa en déchirant ses vêtements, semblable à ces bêtes malfaisantes, qui rampent dans les terriers afin de se dérober à la mort.

On ne tarda pas à retrouver ses traces. Quand il entendit les

émisaires qui le cherchaient pour le ramener à Rome et le faire périr sous le fouet, il cessa d'hésiter.

« Quel artiste va périr ! » s'écria-t-il en se frappant avec l'aide de son affranchi.

Cette parole en face de la mort désarme un peu notre colère. Les convictions sincères, même quand elles sont absurdes, prennent un caractère respectable.

Devant la Maison dorée, Néron avait érigé sa statue géante, haute de cent vingt pieds. Sous l'effort du peuple indigné, elle tomba, et sa tête de bronze vint s'enfoncer dans la terre, marquant ainsi l'emplacement du Colisée, dont le nom rappelle l'orgueil et la folie du tyran.

La des chrétiens furent livrés aux bêtes ; là moururent des martyrs, et, tandis qu'ils chantaient l'hymne de délivrance et que sous l'effort des fauves d'autres priaient pour les belluaires, une lumière jaillissait des ténèbres. Sous les palais où régnaient la débauche et l'infamie, sous ces amphithéâtres où la vile tourbe des athlètes et des gladiateurs se disputait la faveur impériale, sous les villas où l'orgie abritait ses horreurs, d'étroites, de longues galeries se creusaient lentement. Au fond des Catacombes, une religion s'assemblait, qui devait laisser bien en arrière les plus hautes conceptions du stoïcisme ; une religion se propageait qui condamnait le vice et se dressait en face de la corruption impériale ; une religion admirable, inspirée par la charité, la pitié et la justice. Encore trois siècles d'efforts et de souffrances, et ses adeptes saperont des murailles maudites, ruineront les temples et renverseront dans la poussière les statues de ces dieux, que les faibles humains avaient faites à leur ressemblance.

On a dit quelquefois que les orgies de Rome avaient, par réaction, hâté le développement du christianisme. Ce serait mal interpréter une loi supérieure aux lois physiques. Le christianisme ne fut pas une réaction, ce fut une expiation.

JANE DIEULAFOY.

Sujets de devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

**Certificat d'aptitude à l'enseignement des classes
élémentaires.**

1^o FRANÇAIS.

MM. les candidats sont priés d'envoyer leurs devoirs le 25 de chaque mois au plus tard.

Ils devront écrire *très lisiblement* leur nom, avec l'indication de leur résidence, en haut et à gauche de chaque copie.

Novembre 1899.

I. — *Dictée.* CORNEILLE : *Horace*, Acte II, Sc. III :

« Le sort qui de l'honneur nous ouvre la carrière. — Il est vrai que nos noms. »

II. — Expliquer avec précision le sens des mots suivants :

notre constance.

une illustre matière.

des fortunes.

peu de jaloux.

assez imprimée.

III. — Analyse grammaticale des mots suivants :

l' (*l'on fait*).

sort (est un si digne *sort*).

rompant (à quoi se rapporte ce participe ?)

au cœur.

Décembre.

I. — *Dictée.* FÉNELON : *Télémaque*, livre XIV, III :

« En parlant ainsi, le Babylonien pleurait... — A ces dures paroles. »

II. — Expliquer avec précision le sens des mots suivants :

constamment (supporter *constamment*).

insulter (lui *insulter*).

monstre sans humanité.

III. — Expliquer et commenter la phrase :

« Tu n'as plus rien à donner, malheureux ! Tu ne peux plus faire aucun mal. »

- IV. — Analyse grammaticale :
homme (comme un *homme lâche*).
toi (aussi bien que *toi*).
dieu (pour te croire un *dieu*).

Janvier 1900.

- I. — *Dictée*. VOLTAIRE : *Extraits en prose* (Fallex), p. 119 :
 « Le duc d'Enghien avait reçu... — Le vieux comte de Fuentès. »
- II. — Explication de mots et d'expressions :
circonspection.
ordres timides.
la ressource.
activité exempte de trouble.
- III. — Expliquer et commenter la phrase suivante :
 « Il est naturel qu'un jeune homme... pour dormir. »
- IV. — Analyse grammaticale :
l' (il l'est aussi).
la phalange (aussi serrée que *la phalange*).

Février.

- I. — *Dictée*. M^{me} DE SÉVIGNÉ : *Lettres choisies* (A. Régnier) :
 Lettre 24, au comte de Grignan, jusqu'à : « Suivez mes avis. »
- II. — Explication de mots et d'expressions :
nourrir (les divisions).
prenons-le sur ses paroles.
desserrez votre cœur.
- III. — Expliquer avec précision le sens de la phrase :
 « La dépense en est toute faite, on n'a plus rien à ménager. »
- IV. — 1^o Analyse grammaticale :
dont (*dont* il serait honnête d'être la dupe).
 2^o Analyse logique :
 « Rien n'est plus capable d'ôter tous les bons sentiments, que de marquer de la défiance. »

Mars.

- I. — *Dictée*. CORNEILLE : *Horace*, Acte I, Sc. 1 :
 « Rome, si tu te plains que c'est là te trahir... — Ce discours me surprend. »
- II. — Explication de mots et d'expressions :
impiété.
effet (tu n'en peux voir l'*effet*). — Dire en même temps ce que représente le mot *en* ici.

couronnées (les troupes couronnées).
se laissant ravir à l'amour maternelle.

III. — Expliquer le sens du vers :

« Fais-toi des ennemis que je puisse haïr », et montrer comment l'idée qu'il exprime est développée dans le reste du morceau

(A suivre.)

Soutenance de Thèses.

Université de Paris

I.

M. Franck Alengry a soutenu les deux thèses suivantes pour le doctorat devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, en Sorbonne, le 22 décembre :

THÈSE LATINE

De jure apud Leibnitium.

THÈSE FRANÇAISE

Essai historique et critique sur la sociologie chez Auguste Comte.

Ouvrage signalé

Lettres inédites du R. P. de Ravignan à Mgr Dupanloup 1840-1857, par M. l'abbé P. HÉBERT, librairie Alfred Mame et fils. Tours 1899.

Le gérant : E. FROMANTIN.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Page.		
137	LES THÉORIES MODERNES RELATIVES A L'INDUCTION.....	Émile Boutroux, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
141	QUINAULT.....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
153	LE THÉÂTRE DE SOPHOCLE. — « ELECTRE »...	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
162	HISTOIRE DE L'ORGANISATION DE L'ÉTAT AU XIX ^e SIÈCLE.....	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
169	DE L'ÉMOTION DRAMATIQUE. — « RHADAMISTE ET ZÉNOBIE ».....	Charles Dejob, <i>Maître de Conférences à l'Université de Paris.</i>
179	PLAN DE LEÇON.....	Agrégation des lettres.
180	SUJETS DE DEVOIRS (<i>Certificats</i>).....	Université de Paris.
182	SUJETS DE COMPOSITIONS.....	Université de Nancy.

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS
ET
CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année
que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs
chaque année.

CORRESPONDANCE

M. X., à N. — Aujourd'hui même, vous trouverez dans la *Revue* des sujets du baccalauréat. Nous tenons à contenter également tous nos abonnés.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la *Revue*, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

**Les théories modernes
relatives à l'induction.****Cours de M. EMILE BOUTROUX,**
Professeur à l'Université de Paris.

PREMIÈRE LEÇON

Le problème de l'induction dans l'histoire de la philosophie.

Quand on cherche à caractériser dans son ensemble le siècle qui s'achève, on trouve qu'il est, avant tout, le siècle de la science; c'est à ce point de vue qu'il a le plus d'unité et de convergence: la science apparaît aujourd'hui comme la souveraine du monde. Que les temps sont changés depuis le jour où Aristote disait que la science, privilège du sage, était une pure contemplation désintéressée! Aujourd'hui la science n'est plus seulement une religion, un noble rêve en dehors et au-dessus de la vie, mais elle pénètre la vie tout entière; en elle nous nous mouvons, en elle nous vivons; à leur tour, la morale, la politique, l'éducation viennent quoique prématurément peut-être, se réclamer de la science et de ses méthodes.

Dès lors le rôle du philosophe est de s'interroger sur la nature, le fond, la portée de cette science. Pourtant, dira-t-on, si elle est triomphante, si féconde, elle doit sans doute se connaître. Mais non, le philosophe qui a dit: « Connais-toi toi-même », est venu après bien des siècles d'études et de spéculations. L'être précède la pensée, l'existence précède la connaissance; celle-ci est tou-

jours en retard sur le fait, sur l'action : c'est une vérité que l'histoire des sciences et des littératures confirme toujours : ainsi Aristote étudie les poèmes antérieurs pour en dégager les lois de la poétique ; lui-même, dans l'exposition abstraite de sa logique et dans l'expression de ses lois, est en retard sur la méthode pratique d'induction qu'il applique souvent dans ses études d'histoire naturelle. Pareillement Bacon est inférieur à Galilée, Newton philosophe est inférieur à Newton savant ; la logique inductive de S. Mill est jugée par certains insuffisante ; enfin le livre de Claude Bernard *Introduction à la médecine expérimentale* n'a pas, au point de vue philosophique, la valeur et l'originalité de ses travaux scientifiques. La philosophie a donc une œuvre propre : elle doit s'appliquer à dégager, à expliquer et à mesurer cette méthode, cette induction, que la science utilise sans s'interroger sur elle, sans, du moins, l'expliquer suffisamment. Quels sont donc le degré de réalité et la valeur de l'induction ? Tel est le sujet sur lequel nous nous proposons d'interroger, dans le cours de cette année, les principaux théoriciens de la méthode inductive. Avant de distinguer les principales questions que soulève le problème ou plutôt les différents points de vue auxquels il convient de se placer pour envisager le sujet sous toutes ses faces, donnons une idée générale de sa complexité.

L'induction est, dit Aristote, un procédé par lequel on s'élève du particulier au général : « Ἐπαγωγή ἡ ἀπὸ τῶν καθ' ἕκαστον ἐπὶ τὸ καθόλου ἔφοδος ». Cette définition reste la plus satisfaisante. L'induction diffère de la déduction en ce qu'elle part des faits, du particulier, du concret et non des axiomes, du général, de l'abstrait. De plus, tandis que la déduction s'enferme expressément dans le cercle des prémisses, l'induction dépasse ou semble dépasser les données : l'une est analytique, l'autre est synthétique.

L'induction, d'autre part, n'est pas la simple liaison de l'idée d'un fait à l'idée d'un autre fait dans la conscience. Elle n'est pas suffisamment caractérisée si on la définit l'attente d'un phénomène déterminé comme suite d'un phénomène donné. L'attente machinale n'est pas une induction ; il n'y a véritablement induction que là où cette liaison est posée en vertu d'une raison, bien que cette raison puisse n'être conçue que d'une manière plus ou moins vague.

Ainsi définie, l'induction est, en un sens, l'origine de toutes nos connaissances ; car toutes consistent en propositions générales formées à propos de faits et sous leur influence, et il ne peut pas y avoir d'affirmation absolument *a priori*. Ainsi, quand Thalès disait : tout ce qui existe est de l'eau ou une modification de l'eau,

il faisait une induction, parce qu'il avait des raisons de fait, d'observation (qu'Aristote nous fait d'ailleurs connaître) pour lier la notion d'eau à la notion de principe.

Mais, en un autre sens, il semble que l'induction n'existe pas et ne soit qu'une apparence. Puisque l'induction est un raisonnement fondé sur une raison, toute induction peut se ramener à un syllogisme, dont la raison en question fournit la majeure. Puisque la raison doit précéder logiquement l'application qu'on en fait, il faut dire, semble-t-il, que l'entendement débute par le plus général et que son travail consiste proprement à éprouver ses notions, à les déterminer et les particulariser conformément à l'expérience. En somme, l'induction ne serait qu'une déduction incomplètement consciente; au point de vue logique, le procédé serait toujours déductif.

On voit maintenant que le problème de la nature de l'induction est fort embarrassant et qu'une solution définitive n'est pas sans soulever de nombreuses difficultés. Aujourd'hui nous formulerons plus précisément le problème et nous en marquerons l'intérêt en donnant une analyse sommaire des questions qui s'y rattachent et plus exactement des points de vue auxquels il importe de se placer successivement pour examiner ce problème sous tous ses aspects.

Ces questions sont celles : 1° du mécanisme, 2° du processus psychologique, 3° du fondement de l'induction; c'est-à-dire que le problème présente trois faces : l'une logique, la seconde psychologique et la troisième métaphysique.

I

Aristote, qui attribue à Socrate l'honneur d'avoir introduit dans la philosophie l'induction et la définition, présente cette induction sous la forme d'un syllogisme.

L'homme, le cheval et le mulet vivent longtemps;

L'homme, le cheval et le mulet sont des animaux sans fiel;

Donc les animaux sans fiel vivent longtemps.

De même aujourd'hui on pourrait dire :

L'oxygène, l'hydrogène, l'azote sont soumis à la loi de Mariotte;

L'oxygène, l'hydrogène et l'azote sont des gaz;

Donc les gaz sont soumis à la loi de Mariotte.

Telle est l'induction d'Aristote, et cette induction est légitime, si la deuxième proposition (la mineure) est convertible par conversion simple, de telle sorte que l'attribut puisse devenir le sujet, et qu'on puisse dire : « Tous les animaux sans fiel sont

l'homme, le cheval et le mulet ». Car, alors, raisonnant en *barbara*, nous pouvons bien conclure : « Donc les animaux sans fiel vivent longtemps ». En d'autres termes : étant donné un certain nombre de cas de l'attribut en question (ici, la longévité), le caractère commun à la classe entière dont ces cas font partie (ici, l'absence de fiel) est lié nécessairement à l'attribut en question.

Ce cadre de l'induction, au point de vue logique, se retrouve chez Bacon et Mill ; mais la convertibilité de la mineure fait l'objet chez ces philosophes de recherches approfondies. Comment peut-on extraire des cas donnés le caractère qui méritera d'être lié universellement à l'attribut en question ?

L'innovation de Bacon consiste essentiellement à montrer que ce caractère doit être dégagé par l'élimination méthodique des caractères étrangers à la question ; il ne saurait être trouvé directement, il ne peut être obtenu qu'indirectement. C'est là une idée capitale et dont on trouverait une sorte d'illustration chez Pascal, qui rattache l'impossibilité pour l'esprit humain de découvrir directement la vérité à la corruption de la nature humaine. Depuis le péché, l'homme n'a plus d'autre moyen pour découvrir la vérité que de réfuter lentement les erreurs une à une.

Mill ajoute que cette recherche peut et doit se faire non seulement par l'observation simple, mais aussi par l'expérimentation, en posant soi-même, en premier lieu, le caractère que l'on suppose apte à déterminer l'apparition du phénomène.

L'étude de ces procédés prend, à juste titre d'ailleurs, tant d'importance chez Bacon et Mill, qu'elle fait oublier le syllogisme d'Aristote. Mais le mécanisme est resté le même. La première partie de la règle : « étant donnés plusieurs cas du phénomène en question » correspond à la majeure d'Aristote ; la seconde, soit : « l'unique circonstance commune à tous les cas », correspond à la mineure.

De nos jours, sans s'écarter de la voie tracée par Aristote, on a développé sa doctrine d'une manière différente.

Aristote faisait remarquer que le syllogisme inductif, considéré comme syllogisme de la troisième figure, prend pour moyen terme celui qui, en réalité, est le petit (l'homme, le cheval et le mulet) et pour petit (animaux sans fiel) celui qui est en réalité le moyen. Le syllogisme démonstratif serait :

Tous les animaux sans fiel vivent longtemps ;
 L'homme, le cheval et le mulet sont des animaux sans fiel ;
 L'homme, le cheval et le mulet vivent longtemps ;

Qu'est-ce donc que l'induction ? Un raisonnement par lequel,

connaissant une conclusion, on cherche les prémisses qui la légitiment.

Or c'est sous cet aspect que Jevons, Sigwart, Wundt considèrent le raisonnement inductif. Sigwart y voit une *réduction*, c'est-à-dire la réduction d'une conclusion à ses prémisses possibles. Wundt, distinguant les lois simplement empiriques des lois causales, explique de la même manière la découverte de ces dernières. La différence de leurs théories et de celle d'Aristote ne porte que sur la constitution interne des propositions et la valeur des résultats, non sur le mécanisme du raisonnement.

Il semble donc que, pour ce qui est du mécanisme de l'induction, les cadres indiqués par Aristote aient été conservés. En sera-t-il de même du processus psychologique et du fondement métaphysique?

II

Que se passe-t-il dans l'esprit, tandis qu'il s'élève des faits aux axiomes ou propositions générales? La logique d'Aristote reposait sur l'idée de la subsumption du particulier au général (les espèces se rangeant sous le genre, et le général étant un concept dont l'objet un et fixe était considéré comme immanent aux choses. L'entendement, dès lors, dans l'induction, transforme en concepts les données des sens et opère sur ces concepts. Leur propriété, c'est d'être l'analogue qualitatif de l'unité numérique. Ils sont déterminés, finis, comportent des rapports précis de subsumption, ou de compréhension, ou d'appartenance. L'esprit procède donc à un travail original, qui consiste à substituer des concepts aux faits et à combiner ces concepts suivant ses principes. La substitution des concepts aux faits a lieu par abstraction, mais par une abstraction vivante, qui réalise le général en le dégageant; le concept n'existait qu'en puissance dans le cas particulier: il fallait un travail de l'esprit pour faire passer cette puissance à l'acte.

Avec Locke et surtout avec Hume nous rencontrons une autre manière de concevoir l'opération de l'esprit dans l'induction. Hume n'admet pas la réalité des concepts. Il ne connaît que les impressions et leurs traces, qu'il appelle idées. Les successions uniformes créent dans l'imagination une habitude qui se traduit par une attente déterminée. L'induction n'est que l'expression consciente et abstraite, la formule intellectuelle de l'opération spontanée qui résulte de cette habitude. Ici l'idée n'est plus comme chez Aristote une essence simple, mais une somme, un total, une collection; elle est non pas dégagée des données sensibles, mais formée par elles qui sont en définitive les seules réalités. Dans la théorie

d'Aristote, il y a réduction du multiple à l'un ; dans celle de Hume, composition de l'un avec le multiple.

Cependant Mill juge que cette théorie laisse inexplicée la différence que nous faisons entre une succession constante et une véritable relation de causalité. Il imagine donc la formation, dans l'esprit, d'un axiome d'universelle causation ou d'uniformité du cours de la nature, formation qui se fait par l'habitude même qu'avait signalée Hume, et il admet que nos inductions particulières sont gouvernées et légitimées par cet axiome universel. En définitive, il reste fidèle au point de vue de Hume.

Cet empirisme radical rencontre aujourd'hui une vive opposition. L'esprit paraît nécessaire pour expliquer les notions d'universalité, de nécessité, de vérité, qui sont inséparables de l'induction. On ne peut rien établir qui prétende à l'universalité avec de simples faits. Ainsi pensent notamment Sigwart et Wundt. Mais ils ne veulent pas, néanmoins, revenir au concept d'Aristote, qui ne s'accorde pas avec les caractères de continuité et d'infinité que nous présente la nature. Ils partent de Kant, mais en spiritualisant encore ses principes. Ils attribuent à l'esprit une activité qui, entrant en contact avec les choses, se forme des principes propres à servir de moyen terme entre lui et elles.

L'induction est ainsi une élaboration originale des impressions, accomplie par l'esprit humain.

III

Quel est enfin le fondement de l'induction ? Quelle en est la valeur ?

Sur ce troisième point les divergences sont également graves.

Aristote par l'induction substituait un monde de concepts au monde sensible, lequel suivant lui n'était pas connaissable exactement. Il obtenait ainsi une science exacte en elle-même, mais suspendue au-dessus de la réalité visible. Ce n'était pas, à proprement parler, le monde réel qui était connu, mais le monde qui serait le monde réel, si une imperfection radicale ne l'empêchait pas de réaliser toutes ses puissances. Le monde donné, contenant une part de contingence, est réfractaire à la science, et, alors, Aristote essaie d'en extraire des éléments qui, convenablement élaborés, formeraient un autre monde parfaitement clair et intelligible.

Avec Bacon se fait jour l'idée de connaître le monde réel lui-même, tel qu'il est donné. D'autre part, Bacon fait consister la science dans la liaison de formes logiques qui sont analogues aux essences aristotéliennes. Comment concilier cette fin avec l'idée

qu'il se fait des conditions de la science ? Pour résoudre cette antinomie, Bacon suppose qu'il existe des formes logiques au sein de la nature elle même, et que les objets sont, à la lettre, des composés de ces formes qui sont, au sens chimique du mot, les éléments des choses. En saisissant ces formes, ce sont, dès lors, les éléments mêmes des choses que nous appréhendons.

Mais Hume brise ces formes en montrant qu'il n'y a pas en nous d'impression du général. Dans son système il ne reste que des modifications internes de l'âme ; et Hume démontre que les idées par où nous croyons sortir de nous-mêmes sont illusoire. Fondée sur une simple disposition de l'imagination, l'induction, chez Hume, perd nécessairement toute valeur objective.

Cependant les modernes objectent et les succès croissants de nos inductions et le cercle vicieux inhérent au système de Hume qui prend pour donnée la réalité même (impressions des choses sur notre esprit) qu'il finit par nier.

Sans revenir à Aristote, les modernes cherchent donc pour l'induction un autre fondement que la simple habitude psychique. S'inspirant de Kant, M. Lachelier invoque les principes de causalité et de finalité comme lois constitutives de l'esprit. Wundt croit pouvoir se contenter des principes logiques de la pensée. Par ces doctrines on s'efforce de concilier la conformité aux exigences de l'esprit, qu'assurait Aristote, avec l'applicabilité aux choses réelles et aux détails mêmes de la nature, que poursuivent les modernes.

Tels sont les trois problèmes particuliers qui se posent à propos du problème général de l'induction. En somme, on peut dire que le problème logique de l'induction a surtout été étudié par Aristote, le problème psychologique par Hume, et le problème métaphysique par les modernes depuis Kant.

F. B.

Quinault

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Vers l'époque où Racine remportait, avec *Andromaque*, son premier grand succès, un auteur quittait la tragédie et la comédie, après y avoir lui-même conquis quelque gloire. Il s'appelait

Quinault ; il était fils d'un boulanger de Paris. Quinault avait reçu de la nature un don mystérieux, que rien n'explique, et qu'on subit malgré soi : le don de plaire. En dépit de sa naissance, il sut se faire admettre dans les salons des beaux esprits et des précieuses, qui succédèrent au très glorieux et très aristocratique Hôtel de Rambouillet. Il ne fut ni le scribe des précieuses, ni leur historien, comme Saumaise, ni leur oracle, comme Voiture ; mais il se fit leur porte-parole au théâtre. Ces aimables personnes, qu'il ne faut point trop juger d'après la comédie de Molière, étaient des femmes qui mettaient au-dessus de tout les plaisirs de la conversation et de la société, qui voulaient se bien vêtir, se bien meubler et bien parler ; bref, qui recherchaient toutes les formes de l'élégance sociale. Il n'y avait là rien que de très louable, et c'est, en somme, une bonne influence qu'ont exercée les précieuses. Mais, dans un milieu où les femmes dominent, il est forcé que leurs idées et leurs soucis ordinaires passent au premier rang. Quand des hommes comme Corneille, Bossuet, le grand Condé, se rencontraient au milieu d'elles, on comprend que le niveau de la conversation et des esprits en ait été singulièrement élevé. Ces hommes disparus, ce sont les femmes elles-mêmes qui donnent le ton, et elles ramènent tout, nécessairement, sous le niveau féminin. Or, ce ne sont pas les idées, mais bien plutôt les sentiments, qui, avant tout, préoccupent ce sexe. Alfred de Musset met en scène, dans une de ses comédies, une jeune fille, que l'on enferme en lui offrant un livre pour l'aider à passer le temps. « Je veux bien, répond-elle ; mais c'est à condition que, dans ce livre, il soit parlé d'amour. » C'est, en effet, le sentiment et la casuistique du sentiment qui fait le fond des conversations féminines, principalement dans le monde des précieuses. De là beaucoup de fadeur et une importance exagérée accordée à certaines questions. Imaginez dans cette société un jeune homme poli, habile et insinuant, qui sait, comme on dit, prendre le vent. Ce jeune homme s'avise qu'il y aurait lieu de porter sur la scène le langage et les sentiments des précieuses, de manière à présenter à cette société un miroir fidèle, où elle aurait plaisir à se reconnaître : il en résulterait pour l'auteur des applaudissements et une brillante réputation. Tel est le dessein que conçoit et que réalise Quinault. Aujourd'hui, nous ne lisons guère ses comédies. Nous le jugeons un peu trop à travers les traits satiriques que lui a lancés Boileau. On sait, en effet, que, dans le *Repas ridicule*, un campagnard donne la juste mesure de son mauvais goût, en disant :

Avez-vous lu l'*Astrate* !

Voilà ce qu'on appelle un ouvrage achevé !

Surtout l'*anneau royal* me semble bien trouvé.
 Son sujet est conduit d'une belle manière,
 Et chaque acte, en sa pièce, est une pièce entière.

Ailleurs le satirique décoche à notre auteur cette autre flèche barbelée, qui est restée depuis lors dans la plaie :

Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
 La raison dit Virgile, et la rime Quinault.

Mais ce procédé de critique est par trop simple et par trop comode; il serait tout aussi facile et tout aussi rationnel d'écrire, comme on l'a fait :

Si je pense exprimer une muse divine,
 La raison dit Homère, et la rime Racine.

Ce n'est, au fond, qu'une turlupinade. Quinault vaut mieux que Boileau nous l'a fait croire. C'est lui qui, le premier, enseigna aux auteurs l'art de faire parler les femmes sur la scène, et de donner à l'amour le langage qui lui convient. Il a doté le vocabulaire dramatique de son temps d'une façon de s'exprimer, dont il ne faut pas s'exagérer l'importance, mais qui n'en constitue pas moins un élément nécessaire au théâtre. Remarquez avec quelle gaucherie villagaise s'expriment les amoureux des comédies de Corneille. Les hommes n'y savent pas parler aux femmes, et les femmes n'y répondent aux hommes qu'avec un sourire contraint. Bien au contraire, chez Racine, il y a tout un protocole de la civilité et de la galanterie. L'honneur de cette différence revient tout entier à Quinault. C'est lui l'inventeur de cette forme de langage qui donne souvent malheureusement l'illusion de l'amour, mais qui, là où l'amour existe, en est la naturelle et parfaite expression.

En outre, Corneille n'accordait au sentiment amoureux dans son théâtre qu'un rôle secondaire, en quoi il observait les justes proportions de la réalité; il jugeait l'amour trop chargé de faiblesse, et tenait à lui adjoindre d'autres sentiments, comme l'ambition, ou le désir de vengeance. Chez Racine, l'amour est le maître; tous les autres sentiments restent subordonnés à celui-là, et tous les personnages, même les Andromaque, les Britannicus, les Agrippine et les Mithridate, ne nous intéressent que parce qu'ils sont de grands passionnés. Qui a préparé cette orientation du théâtre français dans un sens où il abondera désormais? C'est encore Quinault. On sait combien il est difficile aujourd'hui de sortir de ce genre de sujets. Beaucoup de pièces, qui voudraient peindre avec vigueur tel ou tel milieu social, doivent d'abord se plier à la nécessité d'offrir une intrigue amoureuse, de montrer

une ingénue et un jeune premier, quelqu'un qui épouse quelqu'une au dénouement, ou, au milieu de l'action, une femme très coupable et très intéressante. De tout le bien et de tout le mal qui sont sortis de cette conception, Quinault est le premier responsable.

Au demeurant, Quinault emprunte la fable de ses pièces, comme les auteurs de son temps, à l'antiquité. Sous le couvert des histoires grecque, romaine et asiatique, il va nous représenter des « damerets », des seigneurs et des dames de la cour de Louis XIV. A ce point de vue, son *Astrate* est très intéressante. La scène se passe à Tyr. C'est à peine si aujourd'hui, après les grands progrès de l'épigraphie, nous commençons à voir un peu clair dans l'histoire de cette race phénicienne, qui a essaimé sur les côtes de la Syrie et de l'Afrique, fondant Tyr, Sidon, Carthage, et qui réalisa dans les anciens temps, le type complet du peuple commerçant avec ses grandeurs et ses faiblesses. Rien d'étonnant que Quinault soit absolument ignorant des mœurs tyriennes, et même ne se préoccupe aucunement de les dépeindre. Les personnages qu'il met en scène vont converser et agir exactement comme on conversait et comme on agissait dans la salle des gardes du Louvre. La catastrophe finale de l'*Astrate* ressemble assez d'ailleurs à l'exécution du maréchal d'Ancre, Concini, tombant à la porte du palais, sous le pistolet du capitaine des gardes Vitry. Il serait facile de remplacer les noms d'Agénor, d'Astrate et de Phénisse par ceux de certains contemporains de Louis XIII ou de la minorité de Louis XIV. Toute la pièce repose sur une rivalité amoureuse. Elle ne contient rien que Racine ne doive nous donner plus tard avec la supériorité du génie. Mais il est bon d'en remarquer le langage. L'exposition vient d'avoir lieu. L'auteur nous a mis au courant des sentiments et des intérêts de ses personnages. L'un d'eux a un trône à relever, et un usurpateur à chasser. Ne croyez pas que ce soit là ce qui l'occupe le plus. Il ne songe qu'à l'amour qu'il a dans le cœur ; et, coupant court à une explication d'ordre politique, il laisse éclater ses doux sentiments :

AGÉNOR, arrêtant Astrate.

Ah ! vous aimez la reine, et c'est assez le dire.

ASTRATE.

Puisque, jusqu'à vos yeux, mes feux ont éclaté,
J'aime, je le confesse, avec témérité ;
J'aime, en dépit du sort, dont l'aveugle puissance
De moi jusqu'à la reine a mis trop de distance ;
J'aime, malgré l'hymen, de qui les nœuds sacrés,
Pour vous unir demain, sont déjà préparés ;

J'aime, malgré l'horreur de perdre ce que j'aime ;
 Et, pour dire encor plus, j'aime, malgré moi-même.
 Mais, malgré votre hymen, mon destin et mes soins,
 Malgré tous mes efforts, je n'en aime pas moins.
 Reprochez-moi, Seigneur, cette injustice extrême.
 Mais laissez-moi du moins proclamer que je l'aime.

Certes, pour un amoureux, c'est là un amoureux ! Écoutez maintenant comment s'exprime une femme, qui a des intérêts politiques non moindres à soutenir.

ELISE, à *Corisbe*.

Crois-tu, pour être fier, qu'un cœur soit insensible,
 Et, quelque fermeté qu'on ait pu mettre au jour,
 Qu'auprès d'un grand mérite on s'échappe à l'amour ?
 Apprends que, dans une âme, avec peine rendue,
 Rien ne fait mieux aimer que la fierté vaincue ;
 Qu'un cœur est plus touché, plus il a fait d'effort ;
 Et qu'où l'obstacle est grand, l'amour en est plus fort.
 Au bonheur d'Agénor voilà ce qui s'oppose :
 Du choix d'Astrate, enfin, voilà la seule cause ;
 Voilà ce que j'ai su trop bien dissimuler ;
 Et, si j'attends si tard à te le révéler,
 Ne t'en étonne pas ; avec un soin extrême
 Je m'en suis fait longtemps un secret à moi-même,
 Mon cœur d'abord sans doute aurait mieux résisté,
 S'il n'eût été trahi par sa propre fierté :
 C'est elle qui du coup dont tu me vis atteinte
 M'a causé la surprise, en m'en ôtant la crainte.
 Oui, loin de me servir, mon orgueil m'abusant,
 M'a livrée à l'amour en me le déguisant.
 Je négligeai d'abord une langueur secrète.
 Je n'appelais qu'estime une estime inquiète ;
 Et mon cœur, trop superbe et trop crédule aussi,
 Crut même en soupirant qu'on estimait ainsi.

Ce langage ne nous fait aujourd'hui, à la lecture, d'autre impression que celle d'une banalité coulante. Mais nous avons été rendus exigeants par Racine, et par tout ce qu'on nous a fait entendre de discours amoureux au théâtre depuis 1660. Repor-
 tons-nous à l'époque même de Quinault ; nous reconnattons qu'il y avait dans ces vers beaucoup de talent. Cet homme et cette
 femme ridicules, qui s'amuse à roucouler comme des pigeons,
 parlent au moins une langue de bonne compagnie, pleine de
 charme et d'élégance.

Aussi tous les contemporains s'empressèrent-ils de faire à l'au-
 leur un succès éclatant. Ses triomphes, pendant dix ans, égalèrent
 ceux de Corneille et de Racine. Ils excitèrent même de violentes
 jalousies, comme en témoigne Saumaize. Ce méchant homme et
 cet écrivain sans talent, qui n'a d'autre mérite que d'avoir été le
 greffier des précieuses, porta envie à Quinault, et le vilipenda

sous le nom de *Quirinus*. « Quirinus, écrit-il, est un jeune auteur dont je ne dirai pas grand'chose, parce que je ne crois pas qu'il ait beaucoup à dire de lui, si ce n'est que les précieuses l'ont mis au monde, et que, tant qu'il a trouvé jour à leur débiter ses bagatelles, il a eu une approbation plus générale qu'elle n'a été de longue durée... Si on ne savait exactement la mort du roi d'Éthiopie, on le prendrait pour lui, tant il est noir de visage. Il a la tête assez belle, grâce au perruquier qui en fournit la plus belle partie. Ses yeux sont noirs et enfoncés, pétillants et sans arête... » Les attaques mêmes de ce grimaud de lettres prouvent la grande réputation que valurent à Quinault ses tragédies et comédies. La plus célèbre de ces dernières fut *La Mère Coquette*. Tout d'un coup, en plein succès, il quitta le théâtre. Il avait fait la conquête d'une veuve fort riche, et celle-ci consentit à l'épouser ; mais la crainte des comédiennes, qu'un auteur de pièces était exposé à fréquenter, lui fit mettre comme condition à leur mariage qu'il renoncerait à l'art dramatique. Quinault se résigna.

Après quinze ans de retraite, il reparut ; il venait d'entrer en collaboration avec Lulli, et il s'engageait à écrire la poésie de ses opéras. C'est qu'en effet, dans l'intervalle, sa fortune avait été compromise par des placements imprudents. En outre, lui était venu cinq filles, qu'il était temps de doter et de marier. Il réussit selon son dessein à les établir honorablement. Les unes entrèrent en religion, les autres se marièrent, l'une d'elles épousa même le neveu du grand peintre Lebrun, qui était certainement un excellent parti. Mais tout cela ne se fit pas sans peine, comme l'indique la charmante petite épigramme, intitulée *L'Opéra difficile*, que composa Quinault à ce sujet :

Ce n'est pas l'opéra que je fais pour le roi
 Qui m'empêche d'être tranquille :
 Tout ce qu'on fait pour lui paraît toujours facile.
 La grande peine où je me voi
 C'est d'avoir cinq filles chez moi,
 Dont la moins âgée est nubile.
 Je dois les établir, et voudrais le pouvoir ;
 Mais, à suivre Apollon, on ne s'enrichit guère :
 C'est avec peu de bien un terrible devoir
 De se sentir pressé d'être cinq fois beau-père.
 Quoi ! cinq actes devant notaire
 Pour cinq filles qu'il faut pourvoir !
 O ciel ! put-on jamais avoir
 Opéra plus fâcheux à faire ?

Si le génie est, dans son essence, la faculté de créer, on peut dire que Quinault a eu du génie, car il a créé véritablement l'opéra. Depuis le xvi^e siècle, ce genre, où la musique s'allie avec l'

gédie, cherchait à se constituer. Louis XIV y aida beaucoup et le goût très vif qu'il témoigna d'une part pour la tragédie, de l'autre pour les ballets. Il fallait, en premier lieu, fondre ces deux divertissements, puis soutenir la déclamation des personnages et des récitatifs en musique. Mais l'étude des caractères, qui est le fond des pièces de Corneille et de Racine, était un grave obstacle au développement musical ; il était nécessaire de la réduire au minimum, afin de ne présenter au musicien que des situations dramatiques et des indications de sentiments. C'est à cet égard que Quinault excella. Il n'avait pas le génie qui produit des *Andromaque* ou des *Britannicus* ; mais il avait le talent qui consiste à composer de bonnes charpentes de tragédies. Quant aux sentiments, ceux qu'il avait, le premier, fait dominer sur le théâtre, l'amour, le pathos, trouvait aussi par nature le plus approprié à la mélodie et le plus fécond en inspirations musicales. Que fallait-il encore ? Compléter le vers français, lui donner l'élégance et l'harmonie, le faire entrer dans un rythme varié, suivant le caprice du compositeur. Quinault était l'homme du monde le plus propre à ce travail, et il ne manquait pas, au reste, de la docilité nécessaire pour une collaboration.

Avec Lulli comme chef, cette docilité devait être, il est vrai, dans certaines limites. Quinault commençait par chercher et par dresser plusieurs sujets d'opéras, puis les portait au roi, qui en choisissait un. Le poète faisait son plan sur ce sujet : ce n'étaient encore que des situations destinées à être reliées par des divertissements et des danses. Il achevait quelques scènes, et s'en allait les montrer à ses confrères de l'Académie française. Lulli ne les recevait pas sans y regarder de très près, après d'aussi habiles revers. Il examinait cette poésie mot à mot, et en retranchait la moitié. Alors Quinault s'en retournait limer de nouveau son travail. A la fin, il se mordait si bien les doigts que Lulli agréait la scène. Lulli la lisait jusqu'à la savoir par cœur ; il s'établissait à son clavecin, chantait et rechantait les paroles, battait son clavecin, et faisait une basse continue. Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête, qu'il ne s'y trompait pas mépris d'une note... C'est ainsi que se composait, par Lulli et par Quinault, le corps de l'opéra, dont les paroles étaient les premières. Au contraire, pour les divertissements, Lulli commençait par les airs d'abord à sa commodité et en son particulier. Il y ajoutait des paroles : afin qu'elles fussent justes, Lulli faisait un vers de vers, et il en faisait aussi pour quelques airs de mouvement. Il adaptait lui-même à ses airs de mouvement et à ses divertissements, des vers dont le mérite principal était de cadrer

en perfection à la musique, et il envoyait cette brochure à Quinault, qui ajustait les scènes là-dessus. Lulli reconnaissait la supériorité de Quinault dans la poésie ; il déclarait que Quinault était le seul poète qui pût l'accommoder et qui sût aussi bien varier les rythmes et les tours en poésie que lui les tours et les mesures en musique. »

Vous le voyez, dans ce ménage, il y avait un maître et un esclave, et l'esclave était, suivant la règle restée constante depuis lors, le malheureux librettiste. Quel résultat produisait, quant à sa partie littéraire, une telle collaboration ? Nous prendrons pour exemple l'opéra d'*Alceste*. Chacun sait ce qu'il y a de bizarre à la fois et de sublime dans la tragédie grecque de ce nom, une des plus touchantes inspirations du théâtre antique, et en même temps une de celles dont la donnée choque le plus notre goût moderne. Admète, roi de Thessalie, va mourir : le jour marqué par les destins est arrivé. Mais un oracle lui apprend qu'il échappera à la mort, si quelqu'un consent à mourir à sa place. Déjà, selon nos idées, un homme disposé à accepter le sacrifice de la vie d'autrui ne nous semblerait pas sympathique. Admète s'adresse d'abord à l'affection de son père et de sa mère ; mais ceux-ci tiennent d'autant plus à l'existence qu'ils sont plus près de la quitter. Ce sera la jeune femme d'Admète, Alceste, qui d'elle-même consentira à sauver son époux. Elle l'adore ; elle lui donnera ainsi la plus grande preuve possible de son affection. Ce sacrifice est d'autant plus méritoire qu'elle est mère, et surtout qu'elle est une Grecque qu'elle chérit la vie, comme toutes ses semblables. Heureusement pour elle, Hercule vient à passer chez Admète ; informé des événements, il se rend aux abords du monument funéraire, et livre à Thanatos un combat acharné, d'où il sort vainqueur. On voit que qu'une pareille fable peut offrir de pathétique. Quinault l'a modifiée le plus heureusement du monde pour la rendre parfaitement acceptable à ses contemporains. Dans sa pièce, Admète reçoit une blessure mortelle en défendant sa jeune femme contre les Centaures thessaliens qui allaient la ravir. C'est à ce moment qu'Alceste invoque les dieux pour les supplier de la faire mourir à la place de son époux : « Il est, dit-elle, plus nécessaire que moi, d'abord à la cité, ensuite à mes enfants ». Ses vœux sont exaucés ; et les deux époux restent ainsi également beaux et touchants. L'artifice imaginé là par Quinault n'a l'air de rien ; mais être capable de trouver de semblables, c'est être né auteur dramatique. D'autre part, Quinault se serait bien gardé de mettre sur la scène française l'Hercule jovial et glouton d'Euripide. Son Hercule est amoureux et amoureux d'Alceste. Dans le combat qu'il livre à la mort,

s'expose pour conserver celle qu'il aime à son rival : beaux sentiments, bien propres à faire roucouler d'aise et pâmer les précieuses ! Notez aussi ces trois variétés d'amour que présente un tel sujet : amour héroïque d'Admète, amour conjugal d'Alceste, amour divin d'Hercule ; un ténor, un contralto, une basse chantante, que souhaiter de plus pour un opéra ?

Voyons un peu les propos de ces personnages. Admète paraît, blessé à mort. Alceste, qu'il a arrachée des mains des ravisseurs, éclate en sanglots.

ALCESTE.

O dieux ! quel spectacle funeste !

CLÉANTE.

Le chef des ennemis, mourant et terrassé,
De sa rage expirante a ramassé le reste.
Le roi vient d'en être blessé.

ADMÈTE.

Je meurs, charmante Alceste.
Mon sort est assez doux, puisque je meurs pour vous.

ALCESTE.

C'est pour vous voir mourir que le ciel me délivre !

ADMÈTE.

Avec le nom de votre époux
J'eusse été trop heureux de vivre.
Mon sort est assez doux, puisque je meurs pour vous.

ALCESTE.

Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas,
Qui nous promettait tant de charmes ?
Fallait-il que sitôt l'aveugle sort des armes
Tranchât des nœuds si beaux par un affreux trépas ?
Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas,
Qui nous promettait tant de charmes ?

ADMÈTE.

Belle Alceste, ne pleurez pas,
Tout mon sang ne vaut point vos larmes.

ALCESTE.

Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas,
Qui nous promettait tant de charmes ?

ADMÈTE.

Alceste, vous pleurez ?

ALCESTE.

Admète, vous mourez ?

ADMÈTE, ALCESTE, *ensemble*.

Alceste, vous pleurez ?

Admète, vous mourez ?

ALCESTE.

Se peut-il que le ciel permette
Que les cœurs d'Alceste et d'Admète
Soient ainsi séparés ?

ALCESTE, ADMÈTE, ensemble.

Alceste, vous pleurez ?
Admète, vous mourez ?...

Cela est presque puéril. Un autre passage d'*Alceste*, plus digne d'admiration, et justement célèbre, est celui où le cortège funèbre quitte la ville de Phères ; le chant terrestre se continue d'une façon sublime par une évocation infernale. Le théâtre représente le fleuve Achéron, et de sombres murailles. Il y a là, entre Charon et les ombres, un dialogue vraiment beau.

CHARON, ramant dans sa barque.

Il faut passer tôt ou tard,
Il faut passer dans ma barque.
On y vient, jeune ou vieillard,
Ainsi qu'il plaît à la Parque.
On y reçoit sans égard
Le berger et le monarque.
Il faut passer tôt ou tard,
Il faut passer dans ma barque.
Vous qui voulez passer, venez, mânes errants,
Venez, avancez, tristes ombres,
Payez le tribut que je prends,
Ou retournez errer sur ces rivages sombres.

LES OMBRES.

Passe-moi, Charon, passe-moi.

CHARON.

Il faut auparavant que l'on me satisfasse.
On doit payer les soins d'un si pénible emploi.

LES OMBRES.

Passe-moi, Charon, passe-moi,

CHARON.

Donne... passe... donne... passe.
Demeure, toi. Tu n'as rien : il faut qu'on te chasse.

UNE OMBRE REBUTÉE.

Une ombre tient si peu de place.

CHARON.

Ou paye, ou tourne ailleurs tes pas.

L'OMBRE.

De grâce, par pitié, ne me rebute pas.

CHARON.

La pitié n'est point ici-bas,
Et Charon ne fait point de grâce.

En résumé, Quinault a donné au théâtre français, d'une part, le langage amoureux, qui va être le bien commun de tous ses successeurs; de l'autre, l'opéra, qui doit fournir une si longue carrière. Ainsi se vérifie avec lui cette loi que nous posions dans notre première leçon : à savoir que l'histoire de la décadence de la tragédie est en même temps celle de la formation d'autres genres. Nous verrons la même loi se confirmer très clairement avec un auteur qui ne valait pas Quinault, mais qui est, lui aussi, très intéressant à étudier, Thomas Corneille.

C. B.

Le théâtre de Sophocle.

— « Electre ».

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

Le personnage de Chrysothémis a été imaginé par Sophocle pour faire valoir celui d'Electre; de même que dans *Antigone*, Ismène, en contredisant sa sœur, contribue à pousser les sentiments de celle-ci à l'extrême, de même Chrysothémis, en blâmant la conduite de sa sœur Electre, exalte davantage l'intransigeance farouche de la jeune fille et met à jour le fond de cette nature opposée à la sienne.

Chrysothémis fait son entrée sur la scène sous un motif léger et conventionnel. Il semble qu'elle vienne un peu à l'improviste; mais il ne faut pas chercher à expliquer davantage son intervention que l'arrivée du chœur. Elle vient parce qu'il est nécessaire qu'elle vienne, et que le poète a besoin d'elle pour le but qu'il se propose. Nous avons commencé par rapprocher Chrysothémis d'Ismène; prenons garde cependant que, s'il y a des ressemblances entre les deux personnages, il existe aussi des points opposés, des différences très réelles. Ismène refuse de se rendre aux idées d'Antigone pour ne pas se mettre en révolte contre les lois de son pays, et c'est assez naturel; Créon n'est pas coupable au même degré qu'Egisthe vis-à-vis d'Orèste et de sa sœur. Il y a même un moment où Ismène est héroïque à son tour, quand, Créon la supposant complice d'Antigone, elle ne se défend pas et accepte sa part de responsabilité. C'est

une nature généreuse, à laquelle il ne faut rien reprocher qu'un peu de lenteur à agir.

En est-il de même pour Chrysothémis ? Je ne le crois pas. Chrysothémis est une nature dont la faiblesse frise l'égoïsme. Tandis que sa sœur a refusé de vivre avec les meurtriers de leur frère, elle n'hésite pas, elle, à s'asseoir à leur table; elle est là, chaque jour, avec celui qui a poignardé son père, et elle accepte cette situation, et elle ne songe pas que cela peut paraître singulier. Il lui siérait mieux de se tenir à l'écart; mais elle ne consentirait pas à s'accommoder de la condition servile de sa sœur Electre, déchue de son sang et réduite à vivre en esclave. Elle veut être traitée en fille de roi, conserver les honneurs de sa condition et ne se soucie pas de revêtir, ainsi qu'Electre, de grossiers vêtements. Chrysothémis a donc trahi le souvenir de son père; elle a payé de son silence le bien-être qu'elle goûte au palais. Tout en elle semble complaisance coupable. Cependant Sophocle n'a pas mis les choses au pis: si Chrysothémis est égoïste, elle n'est pas cynique. Elle a le sentiment qu'elle pourrait faire mieux et qu'au-dessus d'elle il y a des êtres dont la vie est un exemple plus noble et plus courageux. Cette nuance perce à travers l'admiration qu'elle laisse voir pour Electre. « Et pourtant je sais bien, dit-elle, que, moi aussi, je souffre et que, si j'avais assez de force, je laisserais éclater mes sentiments; mais, dans la tempête, il faut céder au vent et continuer à naviguer. »

Ne lui reprochons pas de s'exprimer avec trop de franchise, car le théâtre le veut ainsi, puis il est dans le caractère de Chrysothémis d'être franche; s'il y a en elle quelque lâcheté, il y a aussi une conscience droite qui condamne cette lâcheté.

Ainsi, par la contradiction, se découvre tout un côté du caractère d'Electre, nature révoltée, qui clame sa protestation avec force, avec ardeur. Ce qui accuse son énergie, c'est le contraste avec d'autres êtres faits autrement qu'elle et qui, au sortir de l'isolement moral où elle se trouvait, la forcent à crier publiquement, en quelque sorte, ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même. Cet isolement lui pesant, elle s'emporte: « Je n'envie point tes honneurs, dit-elle à Chrysothémis; tu n'en voudrais pas toi-même, si tu te connaissais mieux. Quand tu peux être appelée du glorieux nom de ton père, prends celui de ta mère. Tu paraîtras ainsi aux yeux des hommes doublement criminelle en trahissant à la fois ton père et tes amis. »

Autre effet de l'énergie d'Electre: Chrysothémis était sortie du palais pour aller faire, au nom de Clytemnestre, des libations sur le tombeau d'Agamemnon. L'épouse du malheureux roi vient

d'avoir une vision nocturne qui l'a effrayée, et elle veut apaiser les mânes irrités d'Agamemnon. Electre, s'indignant de ce que de telles offrandes, venant d'une telle femme, puissent être portées sur le tombeau de son père, supplie Chrysothémis de n'en rien faire, et, telle est la puissance de sa volonté, qu'elle arrive à persuader sa sœur.

Nous voici à la dernière scène entre Electre et Clytemnestre. L'arrivée de celle-ci ne va pas faire avancer les événements ; mais le poète a voulu cette scène, parce qu'elle est capitale au point de vue moral. Clytemnestre doit nous apparaître odieuse, et déjà ce qui a été dit d'elle par les allusions hardies d'Electre a préparé le spectateur à la haïr ; mais il faut encore quelque chose de plus : il faut nous montrer entre la mère et la fille une absence totale de sentiments humains, un fossé si profond qu'il les sépare à tout jamais comme deux étrangères, deux femmes qui n'ont plus rien de commun entre elles. Les liens de la famille n'existent plus, et l'intérêt de la scène qui met en présence Clytemnestre et Electre est de faire éclater la rupture devant nos yeux.

Dans Eschyle, Clytemnestre paraît aussitôt après le meurtre, et elle se vante de son crime. Elle est sans remords, affirme-t-elle. Sophocle a mis en scène la Clytemnestre d'après le crime, vieillie de dix ans. Elle est restée la même, elle aime son crime ; il lui a créé des nécessités abominables qu'elle accepte, celle notamment de haïr ses enfants, et Sophocle a tenu à faire cette démonstration de son âme maternelle. Pourtant, Clytemnestre, quoique insensible au remords, ne l'est pas à la peur ; elle a eu un songe qui lui a occasionné des terreurs. En présence d'Electre, elle se sent comme accusée, et elle éprouve le besoin de se justifier, non pas avec l'audace de la Clytemnestre d'Eschyle (il y a eu, en Grèce, depuis un développement important de la rhétorique), mais en dialecticienne consommée, en sophiste. Comme tous ceux dont la conscience est troublée, pour se justifier, elle accuse. La dureté dont Electre se plaint, c'est Electre qui en est cause. Le silence de la fille est une attaque directe contre la mère ; et, puisque, lui semble-t-il, ce silence est une protestation contre ses actes, elle se défendra. On lui reproche le meurtre d'Agamemnon ? Agamemnon n'a-t-il donc rien à se reprocher lui-même ? A-t-il hésité à sacrifier sa fille Iphigénie ? A-t-il balancé un instant, quand il s'est agi de la faire périr ? Tandis qu'elle énumère ses griefs, Clytemnestre se pose en mère vengeresse. Le mensonge chez elle se double de haine ardente contre sa victime d'abord, contre sa fille et son fils ensuite. Electre, frémissante et sentant que la vengeance approche, répond à

sa mère, sur un ton d'abord calme et qui semble indiquer la soumission respectueuse d'une fille. Elle demande à Clytemnestre la permission de parler ; elle commence par la justification de son père, prétend que celui-ci a été contraint au sacrifice d'Iphigénie par une violence des dieux, mais ne veut pas croire qu'il y ait eu dans sa décision la moindre pensée ambitieuse. Puis, peu à peu, l'accent de sa voix devient plus âpre ; après s'être dressée en avocate de son père, elle attaque Clytemnestre, l'invective presque, abolissant en elle tout sentiment filial, jetant à la face de sa mère des mots qui seraient pénibles pour le spectateur, s'ils ne caractérisaient la situation : « Mais, quand tu parles du meurtre d'Iphigénie, prends garde d'alléguer un prétexte. Dis-moi, pourquoi te eouvres-tu de honte en partageant ta couche avec l'infâme complice qui, lui aussi, a trempé ses mains dans le sang paternel, et pourquoi lui as-tu donné des enfants, cependant que tu rejetais les fruits légitimes d'une sainte union ? Comment approuver ta conduite ? Diras-tu encore que tu venges ta fille ? Tu ne le saurais dire sans honte ; l'intérêt d'une fille ne t'autorisait pas à épouser un ennemi ! Mais avec toi, on ne peut pas raisonner sans que tu cries aussitôt que j'insulte une mère. Toi ! ma mère ! tu n'es qu'un tyran.... » Il n'est pas possible de tirer davantage de la situation, elle atteint ici son paroxysme, et l'invective d'Electre se termine par l'insulte : « Tu m'as reproché de nourrir Oreste pour venger mon père. Eh bien ! va proclamer partout, si tu le veux, que je suis fille criminelle... Si ce sont là mes défauts, je ne déshonore pas le sang que j'ai reçu de toi ! »

C'est la rupture absolue, définitive, de liens sacrés qui semblaient ne pouvoir se briser. Maintenant le parricide est proche, il peut s'accomplir ; l'abolition des sentiments naturels ne pourrait pas être plus complète ; vienne le crime, il est escompté, avec toutes ses conséquences morales, acceptables au point où en sont les personnages.

L'analyse de cette première partie de la pièce nous permet de juger dès maintenant de la valeur de cette critique qui veut qu'il n'y ait point eu jusqu'ici d'action. D'action dramatique, au sens précis du mot, non, évidemment, il n'y en a pas ; mais il y a une action psychologique, qui nous fait assister au développement de la situation morale, d'abord indiquée, puis s'accusant plus nettement et donnant enfin tout ce qu'elle peut contenir. Et je ne crois pas téméraire de dire qu'un développement moral de cette sorte est bien une sorte d'action véritable.

III

Cette révélation douloureuse, mais forte, de l'âme des personnages, est suivie d'une seconde partie, où l'action reprend d'abord avec lenteur, puis va plus rapidement, et enfin se dénoue. Ici, c'est encore un intérêt psychologique qui prédomine. Cette partie commence à l'endroit où le vieux serviteur apporte la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, envoyé, dit-il, par un Phocidien. Il annonce cette mort par un mot rapide, mais qui produit immédiatement son effet. La douleur d'Electre s'oppose à la joie de Clytemnestre. Accablée, muette, l'une se tait, étouffant ses gémissements avec peine; l'autre, excitée, curieuse d'en savoir davantage, interroge, s'informe, et le messager développe un récit ample, brillant dans sa forme, mais qui a quelque chose de conventionnel. C'est comme un débris de l'épopée, un élément peu approprié au drame, et qui est commun d'ailleurs à toute la tragédie grecque. Sophocle a tout fait pour diminuer l'in vraisemblance du morceau, qui reste, en somme, assez utile à l'action par les détails qu'il précise et qui contribuent à créer la certitude dans l'esprit de Clytemnestre. Car le danger est que celle-ci ait quelque soupçon: il faut que le messager insiste. La justification d'un pareil récit sort donc du fond même des choses et aussi de l'effet psychologique qu'il produit. Nous sommes au théâtre, ce récit est joué avec toute une mimique de scène qui s'impose aux acteurs. Clytemnestre, par ses attitudes, extériorise, en quelque sorte, ses sentiments. Elle déborde de joie, elle pousse un cri de délivrance. Bref, son jeu doit témoigner que la certitude, peu à peu, s'impose définitivement à son esprit. Le récit, de la sorte, entre plus intimement dans le drame, ayant son contre-coup sur les sentiments des personnages qui écoutent.

Comment Clytemnestre manifeste-t-elle l'état de son esprit? Le messager s'est tu. Quelles paroles vont sortir de sa bouche? D'abord, un mélange de joie et de douleur: « O Zeus, que dire de cet événement? Dois-je l'appeler heureux ou déplorable, mais utile? Il m'est bien cruel de ne garder la vie que par mes propres malheurs! » Et comme le vieux serviteur lui demande la raison de son abattement: « Que la nature a de pouvoir sur une mère! Non, quoique outragée, une mère ne peut haïr ses enfants! » On s'est demandé si c'était là pure affectation; mais non, c'est un sentiment sincère. Il est bien dans l'art de Sophocle de montrer dans la nature humaine les contradictions qui sont de son essence. Ce retour du sentiment maternel chez Clytemnestre, si singulier qu'il paraisse, n'est pas impossible. D'ailleurs un tel revirement

ne semble lui fournir qu'une occasion de réprimer aussitôt ce sentiment, qui se montre malgré elle. Après y avoir cédé, elle le repousse, et ce n'est plus la peur, c'est la haine acceptée volontairement qui lui fait dépouiller la maternité. Au messenger qui lui dit : « Ainsi donc, j'ai perdu ma peine : mon message était inutile », elle réplique : « Inutile ! non, ne le pense pas, puisque tu es venu m'apprendre, par des indices certains, la mort de celui qui, né de mon sang, a fui mes soins et ma tendresse, pour aller vivre dans l'exil ; qui, depuis son départ, ne m'a plus revue, et qui, me reprochant le meurtre de son père, me menaçait d'un sort funeste. » Et la voilà qui s'exalte et dresse, dans une sorte d'aveu, toute une accusation contre Oreste, s'emportant jusqu'à lui reprocher les terreurs qu'il a excitées en elle et se réjouissant lorsqu'Electre, jusque-là restée muette, bondit sous l'injure : « Ah ! malheureuse que je suis ! C'est à présent qu'il faut te pleurer, cher Oreste, puisque, même en cet état, tu es outragé par ta mère ! » Et Clytemnestre disant qu'Oreste est bien là où il est : « Entends-la, ô Némésis, vengeresse de mon frère mort ! » s'écrie la malheureuse.

N'est-il pas vrai que ce que nous avons senti auparavant, cette abolition du sentiment maternel, est désormais irrévocable ? Le cœur, un instant vaincu, semblait vouloir parler ; mais la misérable mère s'est ressaisie dans un effort suprême, et, maintenant, c'en est fait, la meurtrière seule est là sous nos yeux, dans toute son horreur.

C'est là une conséquence du récit du messenger. Un autre résultat, c'est qu'Electre a reçu un coup terrible ; ses espérances étaient en Oreste. Elle a et doit avoir une crise de désespoir. A peine Clytemnestre sortie, la malheureuse s'abandonne à sa douleur : « Mais non, je ne veux plus habiter avec eux ; couchée sur ce seuil, m'abandonnant à moi-même, je me consumerai dans l'isolement et la douleur. Qu'un de ceux qui habitent le palais m'arrache la vie, si mes larmes l'importunent ; la mort sera un bienfait pour moi, la vie m'est un supplice, je ne la regretterai point. » Voilà un accablement qui à coup sûr nous étonnerait en cette nature si forte, si nous n'étions pas habitués à la vérité si humaine du théâtre de Sophocle et à ce réalisme nouveau qu'on chercherait en vain dans Eschyle. Dans un dialogue lyrique entre Electre et le chœur, celui-ci essaie de la consoler ; mais cela la touche peu. D'ailleurs, ce n'est pas encore assez. Sophocle veut la mettre dans une situation plus cruelle encore. Tandis qu'Electre demeure accablée, sa sœur Chrysothémis arrive. Elle revient du tombeau de son père, et annonce qu'elle a trouvé des

traces de pas et des boucles de cheveux fraîchement coupés. Cette dernière offrande ne peut venir que d'Oreste. Qu'Electre prenne donc courage, tout n'est pas perdu. Mais celle-ci, incrédule, détrompe Chrysothémis, et voilà qui justement achève d'accabler la malheureuse Electre. Elle est obligée de repousser cette illusion, et, brusquement saisie d'une force invincible, elle se reprend. Oui, Oreste est mort ; mais le devoir de la vengeance n'est pas détruit par la mort de son frère. Soudain ranimée, elle se relève plus virile : « Nous n'avons plus de secours, plus d'amis à attendre... Tant que j'ai su que mon frère vivait, j'espérais qu'il viendrait un jour venger la mort d'un père ». Eh bien ! donc, dit-elle à Chrysothémis, aujourd'hui qu'Oreste n'est plus, je jette les yeux sur toi ; nous nous joindrons l'une à l'autre pour tuer l'assassin de notre père, Egisthe. Notez qu'elle dit Egisthe et non Clytemnestre. Et, pour arriver à persuader sa sœur, Electre use d'une dialectique serrée, pressante et pleine de passion. Sachant que Chrysothémis est une nature faible, elle essaie de la prendre par l'intérêt, en lui montrant la misère qui lui sera faite, si elle persiste dans son inaction. Voilà une péripétie morale et bien sophocléenne, faite avec quelque chose qui sort du personnage et ne doit rien aux artifices extérieurs.

Sophocle, si on veut bien le remarquer, affectionne les discussions et en met souvent dans ses tragédies. Il use ainsi d'une nouveauté très curieuse, qui est bien dans le goût de son temps. Mais ce qui caractérise Sophocle, c'est que la discussion, chez lui, n'est jamais abstraite, jamais au-dessus du drame ; c'est au contraire une dialectique qui tient à la nature même des personnages et s'accommode admirablement à leur tempérament. C'est la seconde fois que Chrysothémis est en présence de sa sœur ; déjà la première discussion avait mis les deux sœurs en opposition ; cette autre scène de discussion achève de nous montrer ce contraste plus décisif. La situation a changé. Chrysothémis, au début, faisait des réserves pour l'avenir. Maintenant, elle accepte sans réticence de vivre avec le meurtrier de son père. Elle s'accommodera désormais parfaitement de son état. Sans doute, Oreste vivant, c'était une lueur d'espoir ; les choses pouvaient se modifier. Mais, maintenant, quelle vengeance peuvent-elles attendre ? Iront-elles d'elles-mêmes, livrées à leurs seules forces, exécuter cette vengeance, sans le secours de leur frère ? Ce serait folie.

Le chœur manifeste sa réprobation de la lâcheté de Chrysothémis, soulignant ce qu'il y a de révoltant dans l'acceptation d'un pareil état de choses. Electre, à ce moment, est exaltée, fa-

rouche ; un revirement est nécessaire, et là, en effet, se place la scène de reconnaissance entre Oreste et Electre, scène émouvante et digne du génie de Sophocle.

Il faudrait pouvoir la traduire dans tous ses détails et l'opposer à la scène de reconnaissance des *Choéphores*, scène très simple, assez brève et qui n'est qu'une esquisse non dépourvue de gaucherie. On verrait combien l'art de Sophocle est plus achevé que celui de son prédécesseur. Nous sommes déjà émus, quand paraît Oreste, déguisé en voyageur : présence douloureuse, par laquelle s'avive notre sensibilité, impatiente de s'épancher ! Oreste rend à Electre l'urne qui est supposée contenir ses cendres, et la jeune fille, qui n'est pas encore désabusée, déroule une lamentation très simple et très belle, une plainte triste faite des souvenirs tendres de ce frère à qui elle tint lieu jadis de mère et sur la tête duquel elle avait reporté toutes ses espérances. A quoi aboutir, maintenant que ces espoirs sont brisés, sinon au souhait de la mort qu'évoque cette urne, témoignage de la mort d'Oreste ? « Eh bien ! maintenant, reçois-moi dans cette urne ; que désormais je partage avec toi le séjour d'Hadès. Tant que tu étais sur terre, je partageais ta destinée ; aujourd'hui je veux mourir..... Les morts ne sont plus malheureux. »

Certes, nous avons déjà compris que cette nature, en grande partie pétrie de haine, avait au fond du cœur des sources vives de sensibilité et d'amour, qui, l'inclinant au souvenir des êtres chers, légitimaient la violence de son désir de les venger. Dès le début, nous avons vu, nous avons senti ce qu'il y a d'aimant en elle ; mais il fallait cette scène pour qu'un tel amour débordât. La dernière plainte d'Electre amène la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur. D'abord décidé à se contenir, Oreste se trahit malgré lui, à son insu, et, ne pouvant plus soutenir son rôle, il laisse échapper la vérité. Ce sont des mots entrecoupés, une reconnaissance soudaine et rapide. *Electre* : « Où donc est le tombeau du malheureux Oreste ? » — *Oreste* : « Celui qui vit n'a pas de tombeau. » — *Electre* : « O mon fils, qu'as-tu dit ? » — *Oreste* : « La vérité ! » — *Electre* : « Oreste vit encore ? » — *Oreste* : « Oui, puisque je respire. » — *Electre* : « Tu serais Oreste ? » — *Oreste* : « Regard cet anneau de mon père, et vois si je dis vrai ! » Et alors Electre se jette dans les bras de son frère : « O jour béni ! O douce voix ! tu es enfin venu ! » Et se tournant vers les femmes du chœur : « Filles de Mycènes, chères compagnes, voyez cet Oreste que la ruse avait fait mourir, et que la ruse a fait revivre aujourd'hui. »

Jamais encore la tragédie n'était arrivée à cette force de pathé-

lique, avec plus de souplesse dans la forme métrique. Si Sophocle se complait dans cette scène, s'il la varie, et s'il représente Electre oubliant momentanément sa vengeance, c'est qu'il a voulu tirer tout le parti possible de cette situation, une des plus émouvantes qu'on ait vues au théâtre. Il a tenu à exciter non seulement la terreur, mais aussi la pitié, et à montrer combien, dans les âmes ordinairement sombres et farouches, il peut entrer d'humanité.

La dernière partie de la pièce est l'exécution du complot. C'était une nécessité qu'à cet instant Electre s'effaçât derrière Oreste, chef de ce complot. Il y avait là pour Sophocle une difficulté, car n'est-ce pas une sorte de contradiction d'effacer Electre, la protagoniste, derrière un personnage secondaire ? Sophocle, très habilement, a échappé en partie à cette difficulté par une simple observation empruntée à la nature : Electre s'efface par affection ; ayant retrouvé son frère, elle fera tout ce qu'il voudra : « O mon frère, ce qui te plaît me plaît aussi ». D'ailleurs, cet effacement est plus apparent que réel. Dans le parricide même, Oreste agit derrière le théâtre, et, si les sentiments du frère d'Electre nous avaient été exposés, c'aurait été poser, par là même, la question morale. Or, la psychologie d'Oreste, quoiqu'il soit chef du complot, est laissée de côté par Sophocle. Au contraire, Electre est en scène, et le poète nous dépeint ses sentiments, qui aboutissent à leur dénouement naturel ; malgré l'horreur de la situation, Sophocle a franchement analysé ses sentiments. Du fond du palais s'élèvent des cris terribles ; c'est Clytemnestre qui fait entendre sa voix : « O mon fils, prends pitié de ta mère ! » C'est alors que la fureur d'Electre est à son paroxysme, et, quand Clytemnestre reçoit le coup fatal : « Frappe encore, frappe une seconde fois, crie-t-elle à Oreste, si tu en as la force ! »

Malgré ce qu'instinctivement le spectateur devait éprouver de répugnance en présence d'une pareille fureur, il fallait qu'il en fût ainsi. Il n'y avait pas place pour la sentimentalité. A ce terme devait aboutir le développement logique de l'âme d'Electre.

La tragédie s'achève par la mort d'Egisthe. Là ce n'est plus la protestation de la nature qui se fait entendre ; aucun acte de fureur, mais de la ruse et des paroles trompeuses. Avec Egisthe, c'est un pur rôle de justicier qui est dévolu à Oreste, et le spectacle n'est plus un spectacle de sang, mais d'art. Egisthe accourt pour contempler les restes de celui qu'il croit mort ; c'est le cadavre de Clytemnestre qu'il trouve sous le voile qui semblait couvrir le fils d'Agamemnon.

Ainsi jusqu'au bout, dans cette pièce, la représentation des caractères est poussée, nuancée, variée à l'extrême. Si nous regardons les autres pièces de Sophocle, nous constatons que, sous ce rapport, elles sont inférieures. *Antigone* a plus d'action, mais moins de richesse psychologique ; *Ajax* a peu d'action, relativement, et il y a moins de nuances dans l'analyse des personnages. En outre, les difficultés que Sophocle avait à résoudre, en traitant le sujet d'*Electre*, n'étaient pas comparables. Sophocle avait à lutter contre le souvenir de la sombre tragédie d'Eschyle, et, dans un sujet où il y a tant d'horreur, il a réussi à introduire une foule de sentiments d'un contraste perpétuel. Aucune pièce ne définit mieux l'art de Sophocle, rapproché de la vérité, en plein contact avec la réalité humaine.

Tous ces progrès sont accomplis vers 440, et vous vous souvenez que nous avons assigné cette date comme limite à nos études de cette année. Déjà, en effet, grandit l'art d'Euripide, qui avait débuté en 456 et obtenu son premier succès en 439-438, avec une trilogie perdue, dont faisait partie la tragédie conservée d'*Alceste*. Euripide étonne d'abord le public par les nouveautés hardies de son théâtre ; mais, peu à peu, il réussit à s'imposer ; et, à partir de la fin du cinquième siècle, deux formes d'art rivales, celle de Sophocle et celle d'Euripide, s'opposent l'une à l'autre.

F. L.

Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,
Maitre de Conférences à l'Université de Paris.

Il importe, avant tout, de déterminer avec précision l'objet de l'étude que nous allons entreprendre, et aussi d'exposer la méthode à suivre pour étudier des questions de ce genre et en montrer les résultats.

I

Le titre du cours est formulé de la façon suivante : *Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle*, c'est-à-dire : Histoire de

l'organisation de l'Etat contemporain, de l'Etat tel que nous le voyons constitué actuellement dans le monde civilisé. Il nous faut expliquer ce qu'on doit entendre par ces termes : 1^o organisation de l'Etat ; 2^o contemporain ; 3^o histoire, c'est-à-dire rechercher dans cette dernière partie comment un sujet de cette nature peut être traité historiquement.

1^o Qu'est-ce que l'Etat ? Ce mot a, dans la pratique, un sens assez précis pour qu'il soit inutile de le discuter ; il s'applique, comme chacun sait, à une catégorie nettement délimitée d'institutions ou d'usages des sociétés humaines. Il y a, en effet, dans toute société des usages communs et des relations permanentes, qui sont plus particulièrement appelées institutions quand elles prennent un caractère officiel, quand elles sont formulées en règlements. L'Etat est seulement une partie des institutions. Car, pour chaque genre d'activité, il y a des *institutions spéciales* correspondantes. L'activité économique engendre les institutions industrielles, commerciales, financières ; la vie privée forme des institutions d'un genre particulier (cercles, sociétés de sport, salons) ; l'activité intellectuelle fait naître des institutions scientifiques, artistiques, religieuses. De tout cela il ne sera pas question ici.

Au-dessus de ces usages et de ces relations, limités à une espèce d'activité et à un groupe d'hommes bien définis, il y en a qui sont communs à tous les hommes d'une société et qui s'imposent à tous les genres d'activité, parce qu'ils établissent un système permanent de relations entre les membres de la même société, parce qu'ils sont la force qui maintient ensemble tous ces hommes. Ce sont les *institutions générales* : on les divise en institutions *politiques* et en institutions *sociales*. Ce dernier mot est vague et mal fait, car toute institution est, par son essence même, sociale. Pratiquement on sait que les institutions sociales sont celles qui règlent les relations des particuliers entre eux relativement à des choses dont les anciens gouvernements se sont désintéressés : les femmes et les enfants (famille) et les objets matériels (propriété). Elles sont d'origine plus ancienne, se sont fondées sur des règles différentes, formant des systèmes d'institutions séparées. On peut donc les écarter. Cela limitera le champ, encore si vaste, de notre étude. Nous nous réservons pourtant de montrer comment ce système d'institutions sociales tend à se mélanger aux autres institutions générales. L'autre espèce d'institutions, que nous avons appelées *politiques*, correspond à l'*Etat*, ainsi que le montre l'étymologie même du mot (πολις). Elle comprend tous les usages et arrangements qui règlent l'action commune des membres d'une société, c'est-à-dire qui établissent une direction générale en dé-

signant les hommes qui exerceront l'autorité, les moyens par lesquels ils se feront obéir, les actes de direction qu'ils auront à accomplir. L'ensemble de ces règles et de ces procédés constitue la vie politique, au sens large du mot, c'est-à-dire non seulement la direction centrale, mais aussi l'exécution (administration).

Etudier l'organisation de l'Etat, c'est décrire ces règles et ces procédés en cherchant comment ils se combinent pour le résultat d'ensemble, qui est le maintien et la direction de la société soumise à l'Etat. Il s'agit donc d'exposer les usages politiques avec les principes, c'est-à-dire les motifs qui les font pratiquer et les résultats qu'ils produisent.

2. Que veut dire « au XIX^e siècle » ? Ce mot est vague. Ce sont les Etats contemporains qui feront l'objet de notre étude. Mais il manque ici une qualification : il ne peut évidemment être question de la totalité des Etats du monde, même considérés dans un seul siècle. Il faut donc préciser de quels Etats nous parlerons et dans quelle période.

Il y a eu dans le monde des milliers d'Etats, et il en reste encore des centaines. Un très petit nombre d'entre eux a eu une vie politique assez variée pour valoir la peine d'être étudiée. La plupart furent des Etats rudimentaires, consistant dans un petit groupe de guerriers ou de courtisans, qui commandait capricieusement à une population sans aucune organisation politique. Dans le nombre si considérable des Etats, quelques-uns seulement ont atteint une forme plus complexe, qui consiste à faire entrer la population dans la vie politique en lui donnant une part à l'activité de l'Etat. Ceux-là seulement nous occuperont. Nous écarterons donc tous les Etats rudimentaires, restés absolutistes, sauvages, et aussi les Etats musulmans d'Asie et d'Afrique, ainsi que ceux d'Extrême-Orient (civilisations chinoise et hindoue); nous nous limiterons aux Etats civilisés européens, en prenant le mot Europe dans son sens historique et non géographique, en étudiant les Etats d'origine européenne établis en Amérique et en laissant de côté la Turquie d'Europe. En un mot, nous considérerons ceux seulement d'entre les Etats qui ont conservé en Europe ou qui ont importé d'Europe cet ensemble d'habitudes politiques qui constitue le régime contemporain.

Quel est le trait commun à tous ces Etats ? On peut dire d'abord qu'ils sont chrétiens. Cette explication, vraie sans doute, est insuffisante : l'Abyssinie, qui est chrétienne, ne possède pas le régime politique contemporain, et l'on peut concevoir qu'un des Etats déterminés plus haut cessât d'être chrétien sans être modifié au point de vue qui nous occupe. Ce qu'il y a de commun, c'est un

ensemble de traditions et d'idées qui s'est formé dans l'antiquité classique, chez les Grecs et les Romains, que la philosophie grecque et le droit romain ont formulé, qui a été adopté par les Églises chrétiennes, et qui a maintenu entre tous les États, même en guerre, une communauté d'habitudes politiques et aussi des relations constantes et des échanges d'idées et d'institutions. Tout cela explique que tous ces États soient aujourd'hui assez semblables pour qu'on puisse faire une étude d'ensemble de « l'organisation de l'État ».

Chronologiquement « le XIX^e siècle » paraît précis. Mais ce que nous entendons par ce mot, ce n'est pas l'espace de cent années qui s'écoule de 1800 à 1900 ; c'est une période caractérisée par des traits qui ne se rencontrent pas à la fois chez tous les peuples. Pour les États-Unis, le XIX^e siècle, ainsi défini, commence avec la séparation en 1776 ou en 1787 ; pour la France, en 1789 ; pour d'autres peuples, il commence après 1800 : pour l'Espagne, en 1810 ; dans les Balkans, avec l'indépendance. Nous ne pouvons donc fixer une date unique, la même pour tous les États. Il faut prendre pour guide les traits caractéristiques de l'État contemporain : participation de la population ou d'une partie de la population au gouvernement, participation des sujets à la vie politique. C'est au moment où elle commence que l'État contemporain commence. C'est donc de ce moment que nous ferons partir l'étude pour chaque pays. C'est un moment unique dans l'histoire du monde que celui où commence la transformation politique la plus profonde dans l'évolution humaine. On pourrait presque diviser tous les États en deux catégories : États d'ancien régime (antérieurs à la transformation), États contemporains (postérieurs à la transformation). Les États que nous étudierons sont donc ceux qui ont traversé la grande crise politique d'où sort l'État contemporain, et nous les étudierons à partir du moment où chacun d'eux entre dans la crise.

3^o Que faut-il entendre par une étude *historique* de l'organisation de l'État ? Il y a plusieurs façons d'aborder les phénomènes politiques : d'abord une façon *philosophique*. Elle consiste à faire des théories sur la manière dont l'État devrait être organisé, à poser l'idéal d'un État. Ici l'expérience ne sert que comme point de départ à des abstractions et à des généralisations. Nous n'étudierons pas ici l'histoire des théories de l'État. Il y a, en second lieu, une façon *juridique* d'aborder ces études : on part des règles officielles établies dans chaque État, on les combine en un corps, on en fait un système de droit public, sans tenir compte de la pratique, de la manière réelle d'appliquer les règles.

Nous procéderons ici historiquement, c'est-à-dire empiriquement et en cherchant l'évolution. Nous envisagerons l'organisation réelle du gouvernement dans les différents pays, c'est-à-dire non l'idéal philosophique, ni même les règles officielles juridiques, mais les usages réels. Nous rechercherons comment est composé le personnel du gouvernement et comment il s'acquitte de sa tâche. L'histoire, par sa nature même, ne peut s'en tenir à la description d'une société à un moment unique ; elle étudie l'évolution. D'où la nécessité pour nous de rechercher, à propos d'un usage, comment et dans quelles conditions il s'est formé, puis comment il s'est modifié. Le sujet de notre étude sera donc l'organisation des États contemporains envisagés dans leur pratique et leur évolution.

II

La méthode à suivre dans cette étude est imposée par le sujet lui-même. Indiquons-en simplement le plan et les caractères.

1° L'État contemporain est caractérisé par une transformation qui l'a fait sortir de l'ancien régime, qui a été le régime normal des sociétés humaines jusqu'à nos jours. Pour savoir en quoi il consiste, le procédé rationnel est donc de partir de l'ancien régime pour voir en quoi l'État contemporain en diffère.

L'ancien régime politique se composait d'institutions et d'usages provenant d'une tradition commune à tous les États civilisés européens qui avaient évolué dans des conditions analogues : aussi avaient-ils abouti dans les différents peuples à une organisation analogue de l'État. Tous reposaient sur trois fondements communs : institutions de droit privé, systématisées dans le droit romain (famille monogame, patriarcale ; propriété absolue) ; — nous écartons ces institutions sociales, mais elles ont donné des habitudes qui ont réagi sur le gouvernement ; — institution de l'Église officielle et obligatoire avec un personnel hiérarchisé ; — royauté.

L'État, dans chaque société d'ancien régime, a pour centre un personnel de gouvernement double, laïque et ecclésiastique. Le personnel laïque est groupé autour d'un souverain, d'ordinaire un prince héréditaire, qui exerce un pouvoir inhérent à sa personne. — Première institution : le roi et ses agents.

Le souverain exerce son pouvoir comme il lui plaît ; il n'y a pas de limite théorique à son droit. Mais, en fait, certains particuliers ont les moyens de limiter ce pouvoir, non par un droit théorique général, mais par des coutumes, des contrats privés, des privilèges. Il y a donc, par une inégalité officielle, des classes privilégiées, qui peuvent limiter le pouvoir du souverain, modi-

fer indirectement ses actes. — Deuxième institution : l'aristocratie participant à la vie politique.

Le souverain laïque est limité par le souverain ecclésiastique, créé au Bas-Empire, consolidé par Charlemagne, qui domine le culte, les croyances, l'enseignement, l'état civil. — Troisième institution : le pouvoir ecclésiastique.

Le souverain central est dans certains pays obligé de partager le pouvoir avec les autorités locales, d'ordinaire débris d'anciens souverains. — Quatrième institution : partage entre le souverain et les autorités locales.

Après avoir analysé l'autorité supérieure de direction, il faut voir comment est organisée l'exécution. Le gouvernement central opère par des agents qui font exécuter ses ordres et lui transmettent les ressources matérielles tirées de la population. Entre ces agents on a partagé le travail par espèce de fonctions ; pour chaque espèce on a créé un groupe spécial, qui a ses règlements, sa procédure, qui finit par former un corps nettement séparé, un service. Chaque service forme une institution à étudier séparément : armée, justice, police, administration, finances, etc... Tous ces corps sont constitués dans l'ancien régime et se sont transformés. D'où une cinquième série d'institutions.

Après avoir analysé l'Etat dans son mécanisme, il reste à étudier les relations des États entre eux, relations diplomatiques, et, en temps de guerre, droit des gens.

Cette analyse montre de quels usages se composait l'organisation de l'Etat d'ancien régime. Elle indique les questions à étudier. Le plan le plus rationnel consiste à prendre, l'une après l'autre, chacune des institutions et à l'examiner séparément. Il y a ainsi autant de questions que de groupes d'institutions.

Pour chaque institution, on part de l'état antérieur au XIX^e siècle, on recherche comment et sur quel principe elle était organisée ; puis on passe à la grande transformation. On étudie de quelle façon elle a commencé, comment la tradition qui régnait depuis le commencement du monde a été ébranlée par un principe nouveau. On se place d'abord dans le pays d'où l'ébranlement est parti, où s'est faite la première expérience. On voit comment l'innovation s'est consolidée, est devenue une institution, comment elle a été adoptée par d'autres Etats.

Naturellement ce procédé conduit à comparer les divers Etats par l'étude de l'évolution d'une même institution. C'est de l'histoire comparée.

2^o La méthode ainsi définie diffère de la méthode ordinaire d'ex-

position historique. On prend en général une société ou un État à un moment donné, on le décrit empiriquement, puis on raconte ses aventures chronologiquement. C'est la méthode concrète et descriptive. Par le procédé suivi ici, on analyse les activités politiques de chaque État d'une façon abstraite, puis on les groupe de façon à faire une synthèse générale de chaque institution ; ensuite on étudie l'évolution en la comparant dans les divers États. C'est la méthode abstraite, généralisatrice et comparative. Cette méthode est pleine de dangers. Pour bien comprendre les actes des hommes vivant en société, il faut d'abord se représenter ces hommes comme des individus agissant en raison de leurs habitudes et des conditions du moment, car ils n'opèrent pas en vertu de principes ou de raisons abstraites. Le danger des formules de résumé est de faire perdre de vue les hommes réels. Ensuite il faut comprendre comment les actes d'une même société sont liés les uns aux autres, il n'y a pas des hommes occupés exclusivement d'une espèce d'activité politique. La règle de toute étude historique est de représenter d'ensemble une société avec ses différentes habitudes, en se rendant compte comment elles réagissent les unes sur les autres. Le danger de la méthode abstraite, qui découpe les sociétés en abstractions, est de faire prendre celles-ci pour des réalités, de donner la tentation de les traiter comme des êtres réels : la souveraineté, l'Église, la justice, l'armée ; de laisser oublier que ce sont seulement des habitudes d'hommes vivant en société et de faire perdre de vue l'ensemble. Tels sont bien les défauts de la méthode scolastique et de la méthode juridique. En principe, il faut se défier de l'histoire des institutions : il faut d'abord s'habituer à considérer des êtres réels : des hommes et des groupes d'hommes.

Mais cette méthode a un avantage sensible en matière d'histoire contemporaine. Elle permet, par l'analyse des institutions consécutives, d'aboutir à un tableau d'ensemble qui s'applique aux différents États concrets, qui permet de classer les usages politiques, de les voir non plus comme des accidents isolés, mais comme des phénomènes d'une espèce définie, et de comprendre sur quelles conditions politiques ils reposent. En isolant les institutions de chaque État, on peut comparer ceux-ci entre eux, voir ce qui est commun à tous ou à plusieurs États, et déterminer ainsi soit le caractère général de l'État contemporain, soit le caractère de groupes d'États. Enfin, et c'est là le plus grand avantage, après avoir vu l'institution se former dans un État, passer dans les autres en se modifiant, on peut comparer l'évolution de chaque institution et par la suite l'évolution des différents États. On y

gagne de distinguer ce qui, dans un pays, tient à des conditions locales exceptionnelles et ce qui est commun à l'évolution de toutes les sociétés ou d'un groupe. Cette opération est donc utile en ce qu'elle permet d'entrevoir et de discuter les causes.

On a généralement une tendance à ne connaître que la société particulière où l'on vit, à se figurer qu'elle a eu une évolution exceptionnelle, qu'elle a traversé des crises qu'aucune autre n'a connues. L'étude comparée de l'évolution rectifie cette conception. On s'aperçoit que les États se ressemblent beaucoup plus qu'on ne le croyait, et que certaines crises leur sont communes.

L'avantage de la méthode analytique comparée, c'est d'aborder les faits d'une façon plus compréhensive. Mauvaise pour la recherche (elle suppose la connaissance exacte des faits de l'histoire politique), elle est bonne pour faire comprendre le caractère d'ensemble de l'Etat et son évolution. Ce sont les deux termes les plus scientifiques auxquels puisse aboutir l'histoire.

E. C.

De l'émotion dramatique.

— « Rhadamiste et Zénobie ».

Conférence de M. CHARLES DEJOB,

Maitre de Conférences à l'Université de Paris.

A l'époque classique, les écrivains n'avaient pas recours aux mêmes procédés que les écrivains d'aujourd'hui pour exciter au théâtre l'émotion des spectateurs. Corneille et Racine, par exemple, se refusent à mettre à nu les passions dans ce qu'elles ont de brutal : il faut pénétrer le sens intime des vers, pour éprouver toute la pitié, tout l'amour, toute la cruauté même que le poète y a renfermés et qu'il veut nous communiquer. Il n'a fait qu'entr'ouvrir pour nous l'âme de ses personnages : c'est à nous d'y plonger le regard pour en deviner le secret. Tel vers de Racine semble un vers élégant et amoureux, qui n'est qu'un vers de passion emportée et brutale :

J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.

Sous des apparences de tendresse émue, ce vers est l'expression

des sentiments les plus farouches : ce qui faisait, en effet, couler les larmes de Junie, c'étaient les tortures morales que lui infligeait Néron.

Les auteurs dramatiques contemporains procèdent d'une autre manière que les auteurs du xvii^e siècle. Ils suivent l'exemple des romantiques. Ceux-ci, pour nous faire déchiffrer l'énigme d'un cœur, n'usent pas, comme leurs devanciers, d'allusions discrètes et de discussions morales. Ils mettent sur la scène les actions mêmes des personnages, ils donnent de leur cruauté, par exemple, des preuves tangibles, matérielles, quelquefois même choquantes ; les actes seuls, à leur point de vue, peuvent expliquer les âmes.

Les écrivains tragiques du xviii^e siècle étaient plus respectueux de l'art classique et plus sincèrement admirateurs de Corneille et de Racine. Ils croyaient cependant qu'il était possible de renforcer l'émotion par une peinture plus « réaliste » des sentiments et par des jeux de scène. Voltaire introduisit des décors pompeux ; il proscrivit la galanterie, qui n'est qu'un pastiche de l'amour, il écrivit même des pièces dont le sentiment de l'amour était exclu sous toutes ses formes. Il alla même plus loin et fut dans son genre un révolutionnaire, mais un révolutionnaire si timide que ses contemporains ne le jugèrent pas à sa juste valeur, et que, dans notre siècle seulement, les critiques ont pu juger de la hardiesse de ses tentatives. Il a essayé, par exemple, de peindre la révolte de la femme contre certaines règles sociales : c'est le sujet d'*Adélaïde Duguesclin*. Le duc de Nemours y donne à entendre que la cérémonie religieuse qui consacre le mariage n'est pas absolument nécessaire, et que ceux qui s'en sont dispensés ne sont pas pour cela des « monstres ». Le duc est prisonnier de son frère, le duc de Vendôme : il rencontre dans le château une femme que son frère doit épouser, et à laquelle il est lui-même attaché par un violent amour. Il lui offre de se fiancer de cœur avec lui, d'échanger leurs âmes :

La pompe des autels,
Ces voiles, ces flambeaux, ces témoins solennels,
Inutiles garants d'une foi si sacrée,
La rendront plus connue et non plus assurée.

Ces vers, hardis pour l'époque, Voltaire fut obligé de les supprimer dans le remaniement qu'il fit d'*Adélaïde Duguesclin*.

Avec *Alzire*, nous sommes chez les Péruviens. Alzire, princesse du Potoze, aime Zamore, prince indépendant, que les Espagnols ont vaincu et mis en fuite. Elle-même est tombée au pouvoir des farouches conquérants, et Guzman, gouverneur du Pérou, veut se

l'attacher par les liens sacrés du mariage : mais elle est demeurée fidèle à Zamore, et le déclare hautement, dans un langage qui ne le cède pas à celui des héroïnes de Corneille. Elle a donné son cœur à un héros qui en est digne, elle n'entend pas commettre l'indignité de le lui reprendre. D'un ton fier et altier, elle déclare ses sentiments à Zamore :

Nos peuples, nos tyrans, tous ont su que je t'aime,
Je l'ai dit à la Terre, au Ciel, à Guzman même.

Dans *Zulime*, les audaces dramatiques de Voltaire ne sont pas moins frappantes : l'héroïne de la pièce, au mépris des lois divines et humaines, arme ses amis contre son père, en faveur d'un étranger à qui elle s'est donnée. *Irène* est la dernière pièce de Voltaire ; ce fut le chant du cygne, et ce chant lui coûta la vie. Les théories et les idées y sont aussi avancées que dans les pièces précédentes. L'héroïne de la pièce a peine à ne pas accepter la main d'un prince qui a mis à mort son mari jaloux. Le prétendant adresse à Léonce, père d'Irène, les paroles suivantes :

Tant de sévérité n'est point dans la nature,
D'un affreux préjugé laissez là l'imposture ;
Cessez...

LÉONCE.

Dans quelle erreur votre esprit est plongé !
La voix de l'univers est-elle un préjugé ?

ALEXIS.

Vous disputez, Léonce, et moi je suis sensible.

Avant Voltaire, un autre écrivain avait essayé, tout en respectant le cadre de la tragédie classique, de forcer l'émotion au théâtre : c'est Crébillon, auteur d'*Atrée et Thyeste* et de *Rhadamiste et Zénobie*. Nous allons étudier cette dernière pièce, écrite en 1711, et dont le sujet est une aventure tragique, un incident survenu entre deux frères. Crébillon avait le goût du terrible ; il disait que, Corneille ayant pris la terre, Racine le ciel, il ne lui restait plus que l'enfer. A lire *Rhadamiste et Zénobie* sans préparation, on pourrait y voir une tragédie conforme à la conception que nous nous formons du genre classique. Elle est remplie d'une phraséologie à laquelle nous sommes accoutumés, d'un agencement de scènes fidèle aux théories classiques. Mais, dans le sort qui était réservé à cette pièce et à Crébillon lui-même, il faut voir une de ces leçons de modestie que donnent les événements : quelle que soit l'originalité d'une œuvre, la postérité ne la reconnaît pas, si le don du style manque à l'auteur ; quelles que soient la souplesse et la richesse de l'esprit dramatique, si l'on ne sait y ajouter

un intérêt qui ne passe pas avec le succès éphémère de l'œuvre, la postérité demeure indifférente; la pensée qui ne se présente pas avec un relief suffisant ne demeure pas. Crébillon fut très admiré de son temps. Tout le monde le regardait comme l'héritier naturel du génie de Racine et de Corneille. Il s'était imposé au culte de ses contemporains; mais voyez ce qu'il est devenu aujourd'hui. Il nous produit l'effet d'une médaille usée qu'il faut frotter bien fort pour en percevoir quelques traits. Il est, en effet, des différences essentielles entre les tragédies classiques, — celles qui ne meurent pas, — et les tragédies de Crébillon.

1 D'abord, dans les tragédies classiques, la situation est ordinairement très calme au début: on pressent des dangers, des alarmes, des coups de théâtre; mais tout cela ne survient que peu à peu au cours de la pièce. Dans *Rhadamiste et Zénobie*, au contraire, Zénobie se trouve dès les premières scènes en présence du danger: elle est sous la domination de son oncle, qui veut la forcer à lui donner sa main: or, c'est justement le fils de cet homme qui inspire à Zénobie une vive tendresse. Les circonstances la forcent à renoncer à ses sentiments; l'existence est empoisonnée pour elle, et les souvenirs de sa vie passée ne font que lui rendre plus pénible sa situation actuelle. Rhadamiste perd Zénobie, et, dès lors, il déteste la vie qui n'est pour lui qu'un cauchemar perpétuel.

2 En second lieu, dans le théâtre classique les personnages principaux sont des personnages vertueux, au cœur noble et généreux; leur âme est souvent assaillie par des sentiments contraires, mais elle sait résister et prendre toujours le parti de l'honneur et du devoir. Dans Crébillon, il n'en est pas ainsi: Zénobie a tendrement aimé son mari autrefois, mais elle n'éprouve plus pour lui qu'une amitié sincère. Quand elle le retrouve, elle éprouve bien une certaine émotion, elle sent bien qu'elle lui restera fidèle, qu'elle le suivra, s'il le faut, et arrachera de son cœur l'autre affection; mais le véritable amour est mort, et ce n'est plus de toute son âme qu'elle est à lui. De son côté, Rhadamiste a égorgé un prince, son oncle et son beau-frère; poursuivi par ses sujets, il a poignardé sa femme, et, afin qu'ils ne pussent pas s'emparer d'elle, il a jeté dans l'Arax le cadavre sanglant. Il complotte encore contre son père avec l'aide des Romains, et il tâche d'entraîner son frère dans la conjuration.

3 En troisième lieu, dans les tragédies classiques, il survient des événements dramatiques et parfois lugubres, mais qui ne sortent pas de la vraisemblance et n'ont rien de romanesque. Dans la tragédie de Crébillon, Zénobie, jetée dans le fleuve, a été déposée par les flots sur la rive et recueillie par un pâtre. Le fait est incon-

testablement historique : Tacite lui-même le raconte. Mais cette vérité romanesque ne suffit pas à l'auteur ; il la complique encore. Rhadamiste, dans un désir de vengeance contre son père, a fait agréer son amitié à Corbulon ; il a été choisi selon son désir et envoyé comme ambassadeur des Romains auprès de son père qui ne le reconnaît pas. Pour expliquer comment un fils peut n'être pas reconnu par son père, voici ce que Crébillon imagine. Pharasmane aurait envoyé à son frère, Mithridate, son fils Rhadamiste dès sa plus tendre enfance. Rhadamiste vient donc à la cour de son père ; il y complotte, veut enlever Zénobie, et le roi le tue. En quatrième lieu, Crébillon a inventé même un état d'esprit particulier pour ses personnages. Dans *Andromaque*, Oreste s'affole et entre en démente après avoir assailli le roi. Mais cela n'arrive qu'à la fin de la pièce, au cinquième acte. Ici, au contraire, Rhadamiste vit dans une sorte d'égarément lucide ; les coups frappés sur Zénobie et sur Mithridate l'ont jeté dans une frénésie qui se connaît, se juge, se maudit, mais ne peut se refréner. Altéré de vengeance, il va de meurtre en meurtre. Le théâtre français n'a jamais rien vu de plus terrible. Crébillon a déformé l'histoire, et c'était son droit, car, ainsi que nous l'avons établi, le sujet doit appartenir à l'auteur, qui est libre d'en user à sa guise, sans s'entendre toujours reprocher la façon dont il l'interprète. L'auteur doit donc être libre ; s'il opère des changements, c'est à ses risques et périls. Mais il y a une condition essentielle à remplir, il faut que tout se tienne, et que la suppression de quelques pierres ne détruise pas l'harmonie de l'édifice. Crébillon a trop conservé et trop supprimé.

Cet auteur est parti d'une idée vraisemblable. Il fait ressentir à Rhadamiste le remords des crimes qu'il a commis ; mais il faudrait que les personnes qui l'ont élevé fussent accessibles à de tels sentiments. Or, chez les Parthes et les Arméniens de cette époque, les mœurs étaient farouches et féroces, et nous en avons le témoignage de Tacite. Lorsque ces rois, après un dissentiment quelconque, voulaient se réconcilier, ils se faisaient joindre les mains, attacher les pouces avec des cordes, jusqu'à ce que le sang en jaillit, et, pour cimenter l'amitié, ils suçaient ce sang. Rhadamiste use d'hypocrisie envers son oncle : son père l'avait envoyé auprès de Mithridate, qui l'a élevé, et voici qu'ils complotent d'entrer en Arménie pour chasser leur bienfaiteur. Mithridate s'enferme dans son palais, et n'en sort que sur l'assurance de son neveu qu'on n'attentera pas à sa vie. Rhadamiste est fidèle à sa promesse, en ce sens que ce n'est pas lui qui tue son oncle ; mais, au moment de la réconciliation, un esclave feint de tomber à

terre, entraîne Mithridate dans sa chute et le tue. De même, Pharasmane, au lieu d'être le noble adversaire des Romains, s'amuse, suivant Tacite, à les courtiser et à les flatter. Que Crébillon ait effacé tous ces détails, c'était son droit ; mais on comprend moins la conduite de Rhadamiste. Dans Tacite, l'artifice dont use celui-ci est la conséquence naturelle de son éducation. Il n'en est pas de même chez Crébillon. L'auteur a cru que Rhadamiste ne nous intéresserait pas assez ; de là une grande faute, les additions. Il a inventé Arsanne, fils obéissant et respectueux, qui, retrouvant son frère en Rhadamiste, se dépouille de tout en sa faveur. Le contraste est trop manifeste entre ce personnage du temps de Louis XIV et les autres. Est-ce à dire qu'en condamnant ce personnage, nous faisons le procès du Xypharès et du Mithridate de Racine ? Nullement ; nous acceptons la politesse de ces personnages, car la pièce de Racine ne s'ouvre pas sur un spectacle d'horreur, et l'urbanité de ses guerriers ne paraît pas un anachronisme.

Crébillon n'a pas approfondi les caractères, il les a négligés, en particulier celui de Rhadamiste. Il a rejeté dans le passé le meurtre commis sur Mithridate, et aussi le meurtre tenté sur Zénobie. Ce sont deux actes caractéristiques et essentiels à l'intelligence de la pièce, qui ne devraient pas se passer à une époque antérieure à celle où s'ouvre la tragédie. Œdipe, dans Sophocle, a accompli aussi deux actions importantes avant le début de la pièce ; mais c'est au hasard qu'il faut attribuer ces actes : rencontrant sur son chemin un vieillard qui voulait l'obliger à s'écarter pour le laisser passer, il l'a tué ; mais tout autre homme de cette époque en aurait fait autant. Il délivre Thèbes de la peste : en signe de reconnaissance, on lui offre la main de la reine Jocaste, il est très naturel qu'il l'accepte. Mais le caractère de Rhadamiste éclate précisément dans les deux assassinats qu'il commet, et on peut se plaindre, au début de la pièce, que ces faits soient déjà de l'histoire ancienne. Le caractère d'un personnage doit être expliqué : Crébillon nous peint Rhadamiste comme un fou furieux. Cela suffit-il ? Explique-t-on le caractère d'un homme par ce fait qu'il a commis un crime étant en état d'ivresse ? Il faudrait alors expliquer pourquoi il s'est enivré et dire s'il avait le vin mauvais. D'où vient l'état d'esprit de Rhadamiste ? Quel est le fond de son âme ? Toutes ces questions restent sans réponse.

Il y a une scène touchante entre Arsanne et Rhadamiste, scène où celui-ci fait des avances à Arsanne. Crébillon voulait nous montrer un fond de tendresse dans ce cœur féroce. La circonstance

est dramatique plutôt que vraisemblable. Ce frère inconnu, est-il naturel que Rhadamiste lui fasse des avances et se mette à l'aimer ? Après avoir si longtemps vécu séparés, peut-on se sentir ainsi portés l'un vers l'autre ? Comment se fait le passage d'un sentiment à un autre ? Voilà justement ce qu'il faudrait montrer.

Il y a d'ailleurs, dans l'œuvre de Crébillon, une insuffisance de style frappante. Ce style est énergique par endroits, mais le plus souvent négligé et impropre, et la critique a raison d'être sévère à son égard. Il faut dire toutefois qu'il y a dans cette tragédie des passages dignes d'être remarqués. Tel est le récit que fait Zénobie sa confidente, bien que cet épanchement ne soit pas naturel et que nous ne sachions guère à quoi attribuer l'arrivée de cette confidente. Zénobie se trouve chez Pharasmane, dans le royaume duquel elle s'est réfugiée. Arsanne l'a conduite à la cour de son père, où elle vit sous le nom d'Isménie.

« Suivez-moi, me dit-il ; ce peuple qui m'outrage
 En vain à ma valeur croit fermer un passage :
 Suivez-moi ! » Des autels s'éloignant à grands pas,
 Terrible et furieux, il me prit dans ses bras.
 Fuyant parmi les siens à travers Artaxate,
 Qui vengeait, mais trop tard, la mort de Mithridate.
 Mon époux, cependant, pressé de toutes parts,
 Tournant alors sur moi de funestes regards, ...
 Mais, loin de retracer une action si noire.
 D'un époux malheureux respectons la mémoire.
 Epargne à ma vertu cet odieux récit,
 Contre un infortuné je n'en ai que trop dit.
 Je ne puis rappeler ce souvenir si triste
 Sans déplorer encor la mort de Rhadamiste.
 Qu'il te suffise enfin, Phénice, de savoir,
 Victime d'un amour réduit au désespoir,
 Que par une main chère et de mon sang fumante
 L'Araxe dans ses eaux me vit plonger mourante.

Il y a encore un passage énergique dans le rôle de Rhadamiste, qui montre bien l'état d'esprit où il se trouve :

Plût aux dieux que la main ennemie
 Qui me ravit le sceptre eût terminé ma vie,
 Mais le ciel m'a laissé pour prix de ma fureur
 Des jours qu'il a tissés de tristesse et d'horreur.
 Loin de faire éclater ton zèle ni ta joie
 Pour un roi malheureux que le sert te renvoie,
 Ne me regarde plus que comme un furieux,
 Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
 Qu'a proscrit dès longtemps la vengeance céleste,
 De crimes, de remords assemblage funeste,
 Indigne de la vie et de ton amitié,
 Objet digne d'horreur, mais digne de pitié,

Traître envers la nature, envers l'amour perfide,
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide,
Sous les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Hiéron, j'oublierai qu'il est un ciel vengeur !

Et plus loin :

Et que sais-je, Hiéron ! Furieux, incertain,
Criminel sans penchant, vertueux sans dessein,
Jouet infortuné de ma douleur extrême,
Dans l'état où je suis, me connais-je moi-même ?
Mon cœur, de soins divers sans cesse combattu,
Ennemi du parfait sans aimer la vertu,
D'un amour malheureux déplorable victime,
S'abandonne au forfait sans renoncer au crime.
Je cède au repentir, mais sans en profiter,
Et je ne me connais que pour me détester.

Une scène tragique, originale et émouvante, est celle qui met aux prises le vieillard et son fils. Rhadamiste, venu en ambassadeur des Romains, présente sa requête sous une forme blessante ; il intime un ordre, il taxe Pharasmane d'insolence ; il n'a pas pris la permission des Romains pour entrer en Arménie : cela a assez duré. Le roi répond que Rome se mêle d'affaires qui ne la regardent pas, car il est entré en Arménie comme héritier légitime de son frère et de son fils :

RHADAMISTE.

Quoi ! vous, seigneur, qui seul causâtes leur ruine,
Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine ?

Une autre belle scène est celle où Zénobie répond à Rhadamiste, qui se doute qu'elle aime Arsanne ; que, même si ses craintes étaient justifiées, — et cela est, — elle se trouverait libérée de ses engagements par les crimes qu'il a commis.

Que pouvaient te servir les droits d'un hyménée,
Que vit rompre et former une même journée ?
Ose te prévaloir de ce funeste jour,
Où tout mon sang coula pour prix de mon amour ;
Rappelle-toi le sort de ma famille entière,
Songe au sang qu'a versé ta fureur meurtrière,
Et considère après sur quoi tu peux fonder
Et l'amour et la foi que j'ai dû te garder.
Il est vrai que, sensible au malheur de ton frère,
De son sort et du mien j'ai trahi le mystère,
J'ignore si c'est là le trahir en effet,
Mais sache que ta gloire en fut le seul objet :
Je voulais de ces feux éteindre l'espérance,
Et chasser de son cœur un amour qui m'offense.
Mais, puisque à tes soupçons tu veux t'abandonner,
Connais donc tout ce cœur que tu peux soupçonner ;
Je vais par un seul trait te le faire connaître,

Et de mon sort après je te laisse le maître.
 Ton frère me fut cher ; je ne le puis nier,
 Et je ne cherche pas à m'en justifier ;
 Mais, malgré son amour, ce prince qui l'ignore
 Sans tes lâches soupçons l'ignorerait encore.

Si l'on veut admettre que la voix du sang parle, voici un passage bien émouvant. Pharasmane a donné un coup d'épée à Rhadamiste, son fils, qui voulait enlever Zénobie. Pharasmane est plongé dans le désespoir, lui qui aimait Zénobie, et il déplore en termes émus la mort du jeune homme. A quelques indices, Pharasmane devine qu'il a frappé son fils :

D'où vient donc que son cœur
 Est si touché du sort d'un cruel ravisseur ?
 Le Romain dont ce fer vient de trancher la vie,
 Si j'en crois ses discours, fut l'époux d'Isménie.
 Et cependant mon fils, charmé de ses appas,
 Quand son rival périt, gémit de son trépas !
 Qui peut lui rendre ainsi cette perte si chère ?
 Des larmes de mon fils quel est donc le mystère ?
 Mais moi-même, d'où vient qu'après tant de fureur,
 Je me sens malgré moi partager sa douleur ?
 Par quel charme, malgré le courroux qui m'enflamme,
 La pitié s'ouvre-t-elle un chemin dans mon âme ?
 Quelle plaintive voix trouble en secret mes sens ?
 Et peut former en moi de si tristes accents ?
 D'où vient que je frissonne, et quel est donc mon crime ?
 Me serais-je mépris au choix de la victime,
 Ou le sang des Romains est-il si précieux
 Qu'on n'en puisse verser sans offenser les dieux ?
 Par mon ambition, d'illustres destinées,
 Sans pitié, sans regret, ont été terminées.
 Et lorsque je punis qui m'avait outragé,
 Mon faible cœur craint-il de s'être trop vengé ?
 D'où peut naître le trouble où son trépas me jette ?
 Je ne sais, mais sa mort m'alarme et m'inquiète.
 Quand j'ai versé le sang de ce fier ennemi,
 Tout le mien s'est ému, j'ai tremblé, j'ai frémi.
 Il m'a même paru que ce Romain terrible,
 Devenu tout à coup à sa perte insensible,
 Avaré de mon sang quand je versais le sien,
 Aux dépens de ses jours s'est abstenu du mien.
 Je rappelle en tremblant ce que m'a dit Arsanne.
 Eclaircissez le trouble où vous jetez mon âme.
 Ecoutez-moi, mon fils, et reprenez vos sens.

La longueur du monologue est vraisemblable, car Arsanne s'est évanoui devant tant d'horreurs.

Les mérites de Crébillon furent reconnus par ses contemporains, et il fut fort applaudi. On se servit même de son nom pour l'opposer à celui de ses rivaux. Lorsque Voltaire eut remporté ses

premiers succès, et que, par ses attaques contre la religion, il se fut attiré beaucoup d'ennemis, on applaudit Crébillon, pour rabaisser Voltaire.

Crébillon n'a pas fait école et n'a pas laissé d'élèves. *Rhadamiste et Zénobie* est de 1711. Si l'on veut trouver des pièces dans le même genre, il faut attendre jusqu'à 1770. A partir de cette date, les horreurs vont abonder dans le théâtre et dans le roman, mais pourquoi depuis cette époque seulement ? C'est que le bon goût avertit le public qu'il doit venir au théâtre pour y trouver un plaisir, et que, si les émotions fortes et vives peuvent être acceptées dans la tragédie, les émotions trop violentes répugnent à notre nature qui a besoin de noblesse et de sévérité. Shakespeare jette tout sur son théâtre, rois, gens du peuple, bouffons ; son langage va du lyrisme et de l'éloquence à la trivialité ; le classicisme, au contraire, fait un choix, car en tout il faut savoir choisir. Trouve-t-on les couleurs de Raphaël trop ternes, qu'on préfère alors Rubens, mais qu'on ne confonde pas les procédés des deux artistes. Or, les auteurs du XVIII^e siècle eurent ce tort ; ils ne voulurent pas être de simples imitateurs, et prétendirent faire autrement que Corneille et Racine. Mais, dans une œuvre, il faut que tout se tienne. Crébillon l'oublie, et Voltaire aussi. Les romantiques furent plus judicieux ; ils eurent le mérite de comprendre qu'en changeant le fond, on doit aussi changer la forme : les héros de Corneille et de Racine doivent rester dans le cadre des tragédies de Corneille et de Racine. Racine lui-même, qui n'avait pas voulu reproduire Corneille, en avait modifié l'idéal, tout en respectant les exigences du cadre de Corneille. Son génie, sans être aussi étendu et aussi souple, tient à cette préoccupation. Comme il n'a pas la même abondance d'idées, il adapte ses conceptions au cadre de son devancier. C'est ce qu'ignorent Crébillon et Voltaire.

A. D.

Plan de leçon

Sujet.

Discuter le sentiment de Racine sur « l'heureux personnage d'Eriphile, sans lequel il n'aurait jamais osé entreprendre cette tragédie » (*Iphigénie*).

Plan.

I. Le personnage d'Eriphile est heureux pour deux raisons : il fournit à Racine un dénouement ; il est un des plus beaux, des plus vivants qu'on puisse nous présenter.

II. Difficulté du sujet, qui ne peut se passer qu'aux temps héroïques. Au xvii^e siècle, les sacrifices humains sont inadmissibles ; il faut quelqu'un à substituer à Iphigénie au dénouement.

III. Vérité psychologique du caractère. Nous trouvons chez Eriphile des sentiments très humains, très féminins, de tous les temps, concentrés dans une âme malheureuse et poussés jusqu'à l'acuité. Son malheur royal, son amour profond et douloureux pour le meurtrier des siens, l'envie qu'elle ressent pour Iphigénie, qui a tout ce qu'elle n'a plus et tout ce qu'elle voudrait avoir, font de cette princesse une figure éminemment tragique, d'une sombre beauté.

IV. La vérité de contraste est une part de l'intérêt dramatique. Les personnages valent par leurs contraires. Le théâtre est anti-thétique. De là l'opposition d'Eriphile à Iphigénie : la lumière de l'une fait ressortir l'ombre de l'autre, et réciproquement.

V. Conclusion. Racine a été particulièrement heureux dans la peinture de ses « femmes damnées », Hermione, Roxane, Eriphile, Phèdre. La jalousie fait sortir de l'âme toute la férocité naturelle. Le fond chez elles n'est pas mauvais, mais il leur manque la grâce. Eriphile épousant Achille deviendrait une femme aimante et bonne. Il en serait de même pour Hermione aimée de Pyrrhus, pour Roxane sûre du cœur de Bajazet. Un arrêt de la Providence semble peser sur elles toutes.

Sujets de devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

Certificat d'aptitude à l'enseignement des classes élémentaires.

Avril.

- I. — *Dictée.* M^{me} de SÉVIGNÉ : *Lettres choisies* (A. Régnier) :
Lettre 36, à Madame de Grignan, jusqu'à : « Il vint ensuite bien
des duchesses. »
- II. — Explication de mots :
distinguer (la reine).
vous aviez pensé (vous noyer).
obligeantes (choses très *obligeantes*).
Dire comment on peut rattacher cet adjectif verbal au sens pro-
pre du verbe *obliger* et d'autres mots de la même famille (*obli-
gatoire, obligation*).
- III. — Analyse grammaticale :
celui (aussi grand que *celui...*).
je pense qu'il est bon. — Quel est le véritable sujet de : *il est bon* ?
- IV. — A quelle remarque donne lieu la construction de la phrase
suivante :
« ... me demanda des nouvelles de ma fille, et qu'elle avait oui
dire... » ?

Mai et Juin.

- I. — *Dictée.* FÉNELON : *Télémaque*, livre XIV, VI :
« Les hautes montagnes de Thrace... — Ils s'entretiennent en-
semble. »
- II. — Explication de mots et d'expressions :
une gloire toute divine.
foldâtre.
indécent.
- III. — Expliquer et commenter la phrase suivante :
« Seulement ils ont pitié des misères qui accablent les hommes
vivants dans le monde ; mais c'est une pitié douce et paisible,
qui n'altère en rien leur immuable félicité. »
- IV. — Analyse logique de la première phrase (« Les hautes mon-
tagnes... être émus »).

Distinguer les différentes propositions, indiquer les rapports qui les unissent, sans analyser chacune d'elles en détail.

2° HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE.

On rappelle aux candidats qu'on leur demande surtout de faire preuve d'effort personnel. On n'exige pas d'eux de longues compilations vraiment trop faciles quand on a des livres à sa disposition. Ils doivent montrer qu'ils sont capables de composer, de choisir dans la multitude des faits que les livres leur fournissent, de dégager, pour chaque sujet, les traits essentiels et de faire un récit animé et intéressant.

Les candidats indiqueront, *en tête de leur copie*, les livres (précis ou ouvrages plus étendus) dont ils se seront servis. Toutes les citations seront mises *entre guillemets avec indication de l'ouvrage cité*.

Novembre 1899.

Les Huns ; Attila ; son invasion en Gaule.

Décembre.

Raconter à des élèves de Septième la journée du 20 juin 1789 (Serment du Jeu de Paume), en leur faisant comprendre son importance.

Janvier 1900.

Faire pour les élèves de Huitième une leçon très simple sur l'Empire chinois.

Février.

Raconter la première croisade de saint Louis, en faisant connaître par quelques anecdotes le caractère de ce roi.

Mars.

Court sommaire dicté à des élèves de Septième sur la conquête de l'Algérie. — Raconter, toujours pour les élèves de Septième, un des épisodes de cette guerre.

Avril.

La région française du Jura : aspect du pays ; productions agricoles, industries.

Mai-Juin.

Fouquet : son opulence et son ambition ; son procès.

Sujets de compositions.

Université de Nancy.

BACCALAURÉAT CLASSIQUE

I

1° Composition française.

Rapprochez la *querelle des Anciens et des Modernes*, au xvii^e siècle, de la *querelle des Classiques et des Romantiques*, au xix^e, et recherchez s'il est juste de considérer la seconde comme une simple reprise et une suite de la première. — Ou bien, si vous y trouvez des différences et des nouveautés, indiquez-les.

2° Version latine.

La Bataille d'Actium.

Advenit tandem maximi discriminis dies, quo Cæsar Antoniusque, productis classibus, pro imperio orbis terrarum dimicavere. Dextrum navium Cæsaris cornu M. Lurio commissum, lævum Aruntio, Agrippæ omne classici certaminis arbitrium. Cæsar, ei parti destinatus in quam a fortuna vocaretur, ubique aderat. Classis Antonii regimen Publicolæ Sosioque commissum. At in terra locatum exercitum Taurus Cæsaris, Antonii regebat Canidius.

Ubi initum certamen est, omnia in altera parte fuere, dux, remiges, milites ; in altera nihil præter milites. Prima occupat fugam Cleopatra. Antonius fugientis reginæ quam pugnantis militis sui comes esse maluit ; et imperator, qui in desertorem sævire debuerat, desertor exercitus sui factus est.

Illis, etiam detracto capite, in longum fortissime pugnandi duravit constantia. Cæsar quos ferro poterat interimere, verbis mulcere cupiens, clamitansque et ostendens fugisse Antonium, quærebat pro quo et cum quo pugnarent. At illi, cum diu pro absente dimicassent duce, ægre submissis armis, cesserunt victoriam ; citiusque vitam veniamque Cæsar promisit quam illis ut ea precarentur persuasum est ; fuitque in confesso milites optimi imperatoris, imperatorem fugacissimi militis functum officio. Idem locatus in terra fecit exercitus, cum se Canidius præcipiti

fuga rapuisset ad Antonium. Victoria fuit clementissima, nec quisquam interemptus, nisi paucissimi et ii qui deprecari quidem pro se non sustinerent.

(Velleius Paterculus, l. II, 85.)

II

Guérison d'Alexandre.

Rex, septem diebus curato vulnere, necdum obducta cicatrice, cum audisset convaluisse apud Barbaros famam mortis suæ, duobus navigiis junctis, statui in medium undique conspicuum tabernaculum jussit, ex quo se ostenderet periisse credentibus; conspectusque ab incolis spem hostium, falso nuntio conceptam, inhibuit. Secundo deinde amne defluxit, aliquantum intervalli a cetera classe præcipiens, ne quies, corpori invalido adhuc necessaria, pulsu remorum impediretur.

Quarto, postquam navigare cœperat, die, pervenit in regionem, desertam quidem ab incolis, sed frumento et pecoribus abundantem. Placuit is locus et ad suam et ad militum requiem. Mos erat principibus amicorum et custodibus corporis excubare ante prætorium, quotiens adversa regi valetudo incidisset. Hoc tum quoque more servato, universi cubiculum ejus intrant. Ille, sollicitus ne quid novi adferrent, quia simul venerant, percontatur num hostium repens nuntiaretur adventus.

At Craterus, cui mandatum erat ut amicorum preces perferret ad eum : « Credisne », inquit, « adventu magis hostium sollicitos nos esse quam cura salutis tuæ ? Quantalibet vis omnium gentium conspiret in nos, impleat armis virisque totum orbem, classibus maria consternat, tu nos præstabis invictos. Sed quis deorum hoc Macedoniæ columen ac sidus diuturnum fore polliceri potest, cum tam avide manifestis periculis offeras corpus, oblitus tot civium animas trahere te in casum ? »

BACCALAURÉAT MODERNE (1^{re} partie).

1^o Composition française.

Sujet A. — Dans le chapitre vi^e du *Siècle de Louis XIV*, où il porte un jugement sur le cardinal Mazarin, Voltaire dit : « Il est très vrai que, pour faire un puissant ministre, il ne faut souvent qu'un esprit médiocre, du bon sens et de la fortune ; mais, pour être un bon ministre, il faut avoir pour passion dominante

l'amour du bien public. Le grand homme d'Etat est celui dont il reste de grands monuments utiles à la patrie. »

Vous apprécierez cette opinion de Voltaire, en vous appuyant sur des exemples tirés, à votre choix, de la portion d'Histoire qui figure à votre programme.

Sujet B. — On a reproché à La Fontaine d'avoir souvent attribué à ses animaux des mœurs de fantaisie, en contradiction manifeste avec les observations de la plus élémentaire zoologie. Donnez des exemples de ces erreurs, et discutez la valeur de la critique qu'on en fait, étant admis le caractère, le but et les conventions poétiques des fables.

Sujet C. — Quand le connétable de Bourbon, trahissant François I^{er} et la France, passa au service de l'empereur Charles-Quint, celui-ci pria un de ses plus fidèles serviteurs parmi les nobles d'Espagne, le marquis de Villani, de mettre son château à la disposition du transfuge. Villani répond par la lettre suivante (1523) :

Jamais il n'a reçu du souverain, son maître, un ordre plus inattendu et plus pénible.

Les Villani n'ont jamais hésité à sacrifier au souverain leur fortune et leur vie : c'est leur tradition de famille. Un autre bien, qu'ils se sont transmis de génération en génération, c'est un honneur sans tache : jamais un traître ne s'est assis à leur foyer.

Le connétable de Bourbon a trahi son roi et son pays ; il n'a pas d'excuse, et bien qu'il essaie de justifier sa conduite, personne n'admet ses raisons, et l'histoire lui sera impitoyable. Charles-Quint, lui-même, peut bien se servir d'un tel homme comme d'un instrument à ses desseins ; mais certainement il le méprise.

Cependant, si l'empereur ne revient pas sur son ordre, Villani recevra l'hôte déshonoré qui lui est imposé ; mais, aussitôt que le connétable sera sorti de sa maison, il y mettra le feu.

Vous ferez la lettre de Villani.

Le gérant : E. FROMANTIN.

G. G. Field

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS

ET

CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAIT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

<p>Pages.</p> <p>285 LA SATIRE A ROME. — LUCILIUS ET HORACE.</p> <p>402 JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU. — SA BIOGRAPHIE..</p> <p>402 LES ORIGINES ROMAINES DE LA COMÉDIE. — LES VERS PESCENNINS.....</p> <p>412 LE THÉÂTRE DE RACINE. — « ANDROMAQUE » (Conférence à l'Odéon).....</p> <p>424 SUJETS DE COMPOSITIONS (licence et baccalau- réat).....</p> <p>431 SUJETS DE DEVOIRS (licence et agrégation)..</p> <p>432 SOUTENANCE DE THÈSE.....</p>	<p>Gaston Boissier, <i>de l'Académie Française.</i></p> <p>Émile Faguet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i></p> <p>Gustave Michaut, <i>Professeur à l'Université de Fribourg.</i></p> <p>Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i></p> <p>Universités de Rennes et de Nancy.</p> <p>Université de Besançon. En Sorbonne.</p>
--	--

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J. F., à A. — La conférence, très remarquable, qui a été faite à Amiens, et à laquelle vous faites allusion, sera publiée dans le prochain numéro de la Revue.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

La satire à Rome.

— Lucilius et Horace

Cours de M. GASTON BOISSIER

Professeur au Collège de France.

Nous avons essayé, dans la dernière leçon, d'expliquer et de justifier cette pensée de Quintilien qui semble, au premier abord, paradoxale : « La satire nous appartient tout entière ». En suivant l'histoire du mot *satira*, dont le sens s'est plusieurs fois modifié, nous avons été amenés à définir dans son esprit et dans ses lois le genre satirique, tel que les Romains l'avaient conçu et traité. En réalité, le mot a eu une fortune analogue à celle des mots *idylle* et *églogue*, qui désignent aujourd'hui des genres littéraires distincts, mais dont la signification, d'abord indécise et fuyante, ne s'est fixée que peu à peu. Dérivé du mot grec εἰδύλλιον, le mot *idylle* signifie proprement *petit tableau*; l'*idylle* n'était donc à l'origine qu'une petite pièce de vers d'un caractère un peu général. C'est Théocrite qui, en se servant de ce mot, a fini par lui donner le sens spécial qui a remplacé tous les autres. La destinée du mot *églogue* est encore plus singulière. Primitivement, *églogue* signifie *morceau détaché*. C'est dans le même sens que Virgile lui-même l'a employé; chaque bucolique avait reçu isolément le nom d'*églogue*. Aujourd'hui, les deux mots *églogue* et *bucolique* sont devenus exactement synonymes. De même, le mot *satira* signifia d'abord *mélange*: c'était un recueil de pièces détachées, en vers

et en prose, offrant des caractères très différents, malgré quelques traits communs ; et ce qu'il faut remarquer, c'est que le terme *satira* ne s'appliquait pas à tel ou tel morceau, mais à l'œuvre tout entière prise dans son ensemble. Peu à peu cependant, on l'a réservé pour désigner des pièces d'un genre spécial, celles qui contenaient des attaques personnelles, et ici encore la signification nouvelle a effacé toutes les autres. On sait, en effet, que ce qu'on appelait à Rome la satire était en réalité une œuvre offrant de grandes variétés dans la conception et dans la forme. La première satire romaine, la plus ancienne, était la satire morale, celle qu'avait traitée Ennius. Plus tard, Lucilius y ajouta un élément nouveau, l'attaque personnelle. C'est ce qu'Horace nous dit formellement. Ce mélange de morale générale et d'allusions personnelles ou de railleries mordantes, forma la satire proprement dite. Remarquons que ce fait peut expliquer la faveur que le genre rencontra auprès des Romains. Le caractère romain lui-même n'est-il pas un mélange original de gravité et de malice, de bon sens réfléchi et de verve très aiguë et très fine ? Personne n'a mieux exprimé les traits essentiels de la race que le vieux Caton. Or que faisait Caton ? Il s'occupait de morale, il prêchait, et, en même temps, il s'amusait à tracer quelques portraits de patriciens et de grands seigneurs, dont il n'hésite pas à railler les travers pour les rendre ridicules. On peut donc affirmer que le succès particulier obtenu par la satire à Rome vient de ce qu'elle exprimait très fidèlement le caractère romain. Il faut ajouter qu'elle a pris de bonne heure l'allure d'un sermon, d'une sorte de prédication sur des sujets de morale pratique. Avec Lucilius, elle finit par se borner à l'hexamètre : sur trente-cinq livres qu'il a écrits, trente environ font usage de ce vers noble et majestueux, qui est le vers de l'épopée. Aucun poète satirique ne s'écartera désormais de cette règle.

Lucilius a été très vraisemblablement le plus original des satiriques romains. Malheureusement nous avons perdu son œuvre presque tout entière, et il est difficile de se faire, d'après les fragments qui nous restent, une idée exacte de son talent. Sans doute ce que nous avons conservé de lui est fort curieux. Mais il faut se garder de le mettre un peu trop haut. Il occupait en réalité dans la société romaine, une situation privilégiée, que n'eurent jamais les satiriques après lui. C'était un homme du grand monde, issu d'une famille célèbre, et qui aurait pu prendre part aux affaires publiques ; s'il se tint à l'écart de la politique, il s'en excusa en donnant pour raison sa mauvaise santé. Aussi ne pouvait-on s'étonner que l'écrivain abordât ce sujet que l'homme

d'action s'était interdit. C'est lui qui, de tous les satiriques romains, a fait le plus énergiquement son entrée dans le monde politique. Ses relations lui permettaient cette audace. Mais, bien qu'il n'apportât aucune modération à faire connaître son opinion sur les événements et sur les hommes, il est probable que Lucilius fut, avant tout, un moraliste de talent, et qu'il ne voulut s'attaquer à aucun parti. Nous voyons, en effet, par les fragments qui nous restent de lui, qu'il attaquait presque indifféremment tous les grands personnages, sans distinction d'opinion. Un des caractères de son inspiration, c'était l'énergie, la violence. Lorsqu'il avait une haine, il l'exprimait avec une franchise brutale. Horace nous dit qu'il n'épargnait personne : « Il enlevait la peau que chacun se met sur soi pour se donner une bonne apparence, tandis qu'il est méchant au dedans. » Il dévoilait donc les vices sans ménagement. Juvénal emploie, pour caractériser son talent, une expression encore plus forte. « Sitôt que, la lèvre frémissante, l'ardent Lucilius a fait vibrer ses vers comme une lame d'épée, le coupable rougit, son âme a senti l'effroi du crime, la sueur glacée du remords. De là, la rage, les sanglots :

Ense velut stricto, quoties Lucilius ardens
Infremuit, rubet auditor qui frigida mens est
Criminibus ; tacita sudant præcordia culpa,
Inde iræ et lacrymæ...

Ce fut donc une sorte de justicier impitoyable. Comme il ne s'attaquait pas aux opinions politiques, mais seulement au vice et au crime, son nom resta toujours honoré et populaire parmi les Romains. Plus tard, Horace, l'ayant maltraité, fut obligé de lui faire amende honorable. L'opinion publique l'y força.

Entre Lucilius et Juvénal, se place un grand nom dans l'histoire de la satire romaine : c'est celui d'Horace. La première question que nous nous poserons, en étudiant Juvénal, sera celle de savoir comment il a été amené à écrire des satires. Nous allons nous poser la même question à propos d'Horace. Comment Horace est-il devenu un poète satirique ? Horace lui-même a répondu, semble-t-il, dans une de ses satires les plus intéressantes, la *Satire X* du livre I^{er}. Il y trace un petit tableau, où il se met en scène lui-même, au milieu de quelques amis, qui sont, comme lui, hommes de lettres. Il suppose qu'ils se partagent, selon leurs aptitudes, la littérature latine, et que chacun prend son lot. L'un d'eux, Fundanius, choisit la comédie. En passant, Horace fait de lui un grand blâme. « C'est, dit-il, le seul des mortels qui puisse bien faire parler les acteurs comiques. » Or, personne, à cette époque, n'a parlé de Fundanius ; aussi n'acceptons qu'avec méfiance le jugement

flatteur et complaisant qu'Horace porte sur ce talent ignoré : nous sommes ici en présence d'une petite coterie, d'un cénacle littéraire, où il était déjà d'usage de louer et d'admirer sans réserve. Après lui, Pollion choisit la tragédie. Horace remarque que le choix était très heureux. Mais Tacite s'écriera plus tard : « Est-il quelqu'un qui puisse soutenir la lecture de Pollion ? » Varius prit l'épopée, et Virgile la bucolique. « Il ne restait plus, dit Horace, que la satire. Il y avait bien Varro d'Atax, qui s'était essayé dans ce genre, mais sans y réussir (*frustra*). Je vis que c'était, après tout, ce qu'il y avait de plus facile et de plus agréable à faire. » Il se représente donc comme ayant choisi le genre satirique de propos délibéré et parce que c'était le seul qui n'eût été traité par aucun écrivain de quelque talent. En réalité, les choses ne se passèrent pas ainsi. Cette sorte de distribution des rôles littéraires entre les auteurs du temps ne fut guère respectée. Virgile allait bientôt traiter l'épopée. Quant à Varius, il quitta l'épopée pour la tragédie ; il est l'auteur d'une très belle pièce que nous avons perdue. Mais ce que nous dit Horace du choix de la satire n'est pas plus juste. Il y avait longtemps qu'Horace écrivait des pièces satiriques. Il avait commencé à l'époque où il servait sous la tente de Brutus. Mais, si ce n'est pas de cette manière qu'il a choisi le genre où il devait s'illustrer, comment est-il devenu en réalité un poète satirique ?

Il l'a été, d'abord, par tempérament. Remarquons que la satire est un des genres littéraires qui exigent le plus de dispositions naturelles. Horace a souvent parlé de lui et dépeint son caractère ; mais il n'y a, dans toute son œuvre, qu'un seul vers où il nous révèle, comme un des traits de sa nature, l'humeur satirique et mordante. « Il était, nous dit-il, prompt à s'irriter (*irasci celerem*), mais de façon à se calmer assez vite. » Ainsi donc, de son propre aveu, il n'avait pas la verve satirique très longue. Mais il s'emportait facilement, à la vue d'un vice ou d'un travers, et cette disposition devait l'incliner à la satire. Cependant, d'autres côtés de son caractère semblaient plutôt l'en éloigner. Il y a, chez tout satirique, une tendance à mettre tout au pire. Or, nous savons qu'Horace était un esprit perspicace et fin ; il apercevait rapidement les défauts et les travers ; mais il nous a dit lui-même « qu'il faut voir tout en bien et donner aux défauts des tours favorables ». Il faut suivre l'exemple du père qui, parlant de son fils, transforme ses défauts en qualités. On reconnaît ici une imitation de ce célèbre passage de Lucrèce, où l'amant, parlant de celle qu'il aime, trouve un charme à ses défauts les plus déplaisants.

Il semble donc qu'Horace ait émis comme un principe qu'on

doit voir même le bien des choses et des hommes qui sont mauvais. Mais n'est-ce pas là tout le contraire d'un tempérament satirique ? D'autre part, Horace reconnaît quelque part que le satirique doit avoir le don de s'irriter vivement, mais aussi d'exagérer. C'est ainsi que les moindres travers paraîtront à Juvénal des forfaits abominables. Or le fond de la philosophie d'Horace, c'est au contraire l'idée qu'il faut rester calme et indifférent dans le bonheur comme dans le malheur, et demeurer toujours dans une sorte de juste milieu entre les extrêmes : *nihil admirari* (n'être trop frappé de rien). En somme, s'il a quelquefois de petits accès de colère, ce ne sont que des accès passagers, d'où il sort bien vite l'âme résignée et tranquille, et il semble que, si l'on considère les traits généraux de son caractère, il n'ait pas été véritablement satirique de nature. D'ailleurs, on est frappé de voir que, pour la plupart des genres littéraires où il s'est exercé, il n'était pas davantage préparé par la nature. Il se proposait, par exemple, d'être le grand poète lyrique des Romains ; en réalité, ce genre ne lui convenait pas ; car le propre de la poésie lyrique, c'est la passion, l'enthousiasme. Il n'y a, en somme, qu'une œuvre où ses qualités naturelles devaient lui servir : c'est l'épître, sorte de conversation aimable et spirituelle avec des amis. Horace se rattache donc à cette famille d'écrivains et d'artistes qui savent diriger leur nature, qui restent toujours maîtres de leur talent et de leur inspiration. On connaît le mot de Pétrone, qui caractérise si justement sa manière de penser et d'écrire : *curiosa felicitas*, c'est-à-dire un bonheur qui est le fruit du travail.

Mais, pour expliquer le choix qu'il avait fait de la satire, Horace nous donne une autre raison. S'il est devenu poète satirique, il le doit, dit-il, aux enseignements de son père. Il a parlé de son père avec respect et vénération. C'était un esclave ; mais cet esclave était un homme d'esprit, qui s'occupait avec un soin jaloux de l'éducation de son fils. Les esclaves antiques se recrutaient presque entièrement en Orient, et les races orientales, plus corrompues, étaient aussi plus fines et plus déliées que la race italique. A Rome et en Italie, il y avait, dans la dépendance du père de famille, une clientèle nombreuse de serviteurs très très souples, qui arrivaient souvent à conquérir la liberté et à se faire intelligents et faire une petite fortune par leur habileté à flatter le maître, à étudier ses caprices, ses qualités et ses défauts, pour en profiter. Le père d'Horace appartenait sans doute à cette classe si intéressante d'esclaves, qui étaient des esclaves de ville, rattachés à des corporations et à des communautés. *Servus publicus* de la ville de Venusia, il gagna un peu d'argent, fut affranchi, et se fit

commis dans les ventes à l'encan. En même temps, il surveillait l'instruction de son fils. Horace nous dit qu'il lui apprenait la morale en action, et il ajoute que cet enseignement lui donna l'idée de la satire.

En réalité, ce qui, indépendamment de toutes ces raisons, a fait d'Horace un satirique, ce sont les circonstances mêmes, non pas que son caractère et ses penchants n'aient pas décidé pour leur part de la vocation du poète, mais son génie a trouvé dans les faits une occasion de se révéler et de s'exercer. Il est né au milieu d'une époque troublée; il a vu le peuple romain divisé, déchiré par des haines furieuses. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter une lettre qui nous a été conservée dans la correspondance de Cicéron. C'est la lettre d'un grand personnage, Trébonius, officier qui avait servi sous les ordres de César dans la guerre des Gaules. Républicain passionné, il fut un des meurtriers du dictateur. Dans cette lettre, il raconte à Cicéron qu'il était allé en Grèce, et que, pendant la traversée, ne sachant que faire, poursuivi par sa colère contre les partisans de César, il a écrit une satire, qu'il lui envoie en réclamant son indulgence. La satire était donc un des genres qui devaient avoir alors le plus de vogue, parce qu'on avait beaucoup de haines à satisfaire. Aussi est-il naturel qu'Horace, étant entré dans la lutte des partis politiques, ait songé, lui aussi, à écrire des œuvres satiriques. Sa situation dans l'armée de Brutus était assez difficile. On peut même s'étonner que ce fils d'esclave soit devenu l'ami de Brutus. Comment, jeune homme encore inconnu, avait-il réussi à se glisser dans l'amitié de l'illustre aristocrate, et comment Brutus en avait-il fait un tribun de légion ? Ces relations s'expliquent sans doute par ce fait que Brutus était bien aise de rendre quelquefois service à un plébéien et de témoigner une bienveillance dévouée à tous ceux qui, des derniers rangs de la société, aspiraient à entrer dans son armée. Toujours est-il que cette situation avait créé à Horace toutes sortes d'ennuis et de petites humiliations. Les grands seigneurs de l'armée de Brutus affectaient à l'égard de ce parvenu une fierté dédaigneuse. Horace se vengeait d'eux en les raillant. On sait qu'une de ses satires, la septième, fut écrite contre un certain Rupilius Rex, grand seigneur, qui avait eu une discussion, nous dit Horace, avec un certain Persius. Tout l'intérêt de la pièce se ramène à un calembour sur le mot *rex*. Persius dit, en effet : « Toi qui tues les rois, débarrasse-nous de ce roi-là ». Ce mot amusa beaucoup la cohorte de Brutus, et le scoliaste nous apprend qu'Horace attaquait Rupilius Rex, parce que celui-ci l'avait appelé fils d'affranchi (*libertino patre natus*). C'est donc

la situation pénible qu'il occupait dans l'armée, qui l'a amené à faire des satires. Puis est survenue la bataille de Philippes, qui livra la République aux triumvirs. Horace jeta son bouclier et se sauva. A son retour à Rome, il se trouva sans ressources. Sa petite fortune avait disparu, son père était mort, et les biens de la famille avaient été confisqués. Ses amis lui donnèrent alors un peu d'argent, et il acheta une place de greffier (*scriba quaestorius*). Pendant ces années d'existence difficile, il devint un mécontent, et, au contact de la réalité, sa verve satirique s'instruisit et s'aiguïsa.

Horace a donc commencé par écrire des satires véritables, dirigées contre des personnages dont il attaque les vices ou les ridicules. Les deux premières que nous ayons conservées de lui, les plus anciennes, sont écrites sous l'inspiration de Lucilius. Mais la manière de Lucilius n'était pas la sienne, et il s'écarta bientôt de son modèle. D'ailleurs, sa situation à Rome devint rapidement telle qu'il ne pouvait pas continuer à écrire des pièces aussi mordantes et aussi âpres. Il allait devenir l'ami du prince, vivre dans la haute société et fréquenter le palais de Mécène. Il se montra alors plus modéré. Il le fut désormais par situation, il l'avait toujours été par tempérament. Le caractère essentiel de cette nouvelle forme de la satire, c'est qu'elle est, avant tout, une œuvre philosophique. Nous trouvons les deux genres représentés chez Juvénal : la satire personnelle imitée de Lucilius, et la satire philosophique, par laquelle il a fini et qui domine dans son œuvre à partir de la neuvième ou dixième pièce. De même, chez Horace, la satire philosophique est une œuvre de maturité et de vieillesse, qui nous livre les confidences d'un esprit assagi et résigné. Il a renoncé aux révoltes de l'amour-propre, aux protestations indignées du moraliste sans indulgence. Les épreuves de la vie lui ont enseigné la douceur, la bonté pitoyable aux méchants. Lui-même sent bien qu'il a changé. Il n'hésite pas à le reconnaître. « Lenior et melior fis, accidente senecta (tu deviens plus doux, meilleur à mesure que tu t'approches de la vieillesse) », se dit-il à lui-même dans une sorte d'aveu. Il finira même par ne plus écrire de satires, mais seulement des éptres. Horace et Juvénal ont donc suivi la même voie.

Entre ces deux grands mattres de la satire romaine, il s'est écoulé plus d'un siècle. Que devient la satire dans cet intervalle ? Elle est en décadence, on peut même dire qu'elle disparaît presque complètement. Vous savez que, dans le dixième livre de son *Institution oratoire*, Quintilien a placé une sorte d'abrégé très succinct de l'histoire de la littérature romaine. Or, il ne cite pas ou

cite très peu de noms de poètes satiriques à cette époque. Il est même à remarquer que, dans les deux genres où Horace a excellé, la poésie lyrique et la poésie satirique, il n'a pas eu de successeurs importants. Par exemple, Quintilien nous dit, à propos de l'ode, qu'Horace « est presque le seul poète lyrique latin qui soit digne d'être lu (*ferè solus legi dignus*) ». Cette opinion devait être exacte. Depuis l'époque classique jusqu'à l'apparition de la poésie chrétienne, il est impossible de mentionner les œuvres d'un seul poète lyrique. Il en est de même de la satire, et nous avons le droit de nous étonner de cette brusque interruption dans l'histoire d'un genre qui répondait si fidèlement aux caractères principaux du génie romain. Quintilien remarque que « seul, Perse a trouvé le moyen d'acquérir beaucoup de gloire ». Or Perse est un écrivain de talent, mais bien obscur. On connaît l'anecdote de ce critique jetant ses œuvres au feu et s'écriant : « *Nunc tandem clarescat!* (qu'il devienne clair!) ». Il est vrai que Quintilien prend soin d'ajouter une atténuation à cette affirmation si formelle : « Il y a aujourd'hui des gens distingués et dont la postérité se souviendra (et qui olim memorabuntur) ». Tout de suite, la pensée va à Juvénal ; mais cette interprétation ne saurait être exacte. Juvénal n'a publié aucune satire du vivant de Quintilien.

A. D.

Jean-Baptiste Rousseau.

— Sa biographie.

Cours de M. EMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

La vie de Jean-Baptiste Rousseau n'est faite que de différends avec les personnes qu'il a connues ; force est bien d'en conclure qu'il avait des défauts de caractère, dont il ne sut jamais se corriger. A peine était-il revenu d'Angleterre, où nous l'avons laissé la dernière fois, qu'il se brouilla avec son dévoué protecteur, le prince Eugène. L'origine de cette brouille fut dans une première querelle entre le comte de Bonneval et le marquis de Prié. Le comte de Bonneval, célèbre original de cette époque, après s'être illustré dans les armées françaises, déplut à Cha-

millard ; disgracié par ce ministre, il passa au service de l'empire, et se trouvait en 1724, depuis dix-huit ans déjà, le lieutenant favori du prince Eugène. A ce moment, il se querella avec le prince, et, par une conséquence assez naturelle, tint sur lui quelques propos piquants. Rousseau, qui se mêlait bien ici de ce qui ne le regardait pas, s'avisa, paraît-il, de mettre en couplets les épigrammes de Bonneval. Là-dessus, le prince Eugène entra en colère contre Rousseau, et lui supprima sa pension. Ces faits nous sont racontés par Lenglet-Dufresnoy et par Voltaire. Ce sont deux ennemis de notre poète ; le malheur est, en effet, qu'en dehors des lettres de celui-ci, toujours trop peu explicites, nous n'avons guère sur les aventures de sa vie que des relations de ses adversaires. Voici le témoignage de Voltaire, où les charges contre Rousseau sont un peu moins fortes que dans celui de Lenglet-Dufresnoy.

« Revenu à Bruxelles, il arriva à Rousseau ce qu'il avait presque toujours éprouvé : il se brouilla avec son protecteur. Il y avait déjà quelque temps que le prince Eugène s'était refroidi envers lui, sur des plaintes que des personnes de distinction de France lui avaient faites. Mais la véritable raison de la disgrâce de Rousseau auprès de son protecteur vient de ce misérable penchant à la satire, qu'il ne put jamais réprimer. Il semble qu'il y ait, dans certains hommes une prédétermination invincible et absolue à certaines fautes. Lorsque le comte de Bonneval eut à Bruxelles cette malheureuse querelle avec le marquis de Prié, laquelle enfin conduisit un excellent officier chrétien à se faire mahométan et à commander les armées des Turcs (1) ; au temps, dis-je, de cette querelle, le comte de Bonneval fit quelques couplets contre le prince Eugène, et Rousseau eut la criminelle complaisance d'aiguiser ses traits, et d'ajouter une demi-douzaine de rimes à ces injures. Le prince Eugène le sut, et se contenta de lui retrancher la gratification annuelle qu'il lui faisait, et de le priver de l'emploi qu'il lui avait promis dans les Pays-Bas. »

Rousseau alla à Vienne pour arranger l'affaire, mais sans succès. Nous voyons, en effet, par un passage assez confus de sa correspondance, qu'il semble n'avoir pas réussi à voir le prince Eugène. Il repartit de là pour la Hollande ; à ce moment, le prince Eugène renonça à son gouvernement, et le marquis de Prié le suivit dans sa disgrâce. Le duc d'Arenberg fut nommé gouverneur des Pays-Bas ; c'était un ami du comte de Bonneval.

(1) Telle fut, en effet la fin romanesque de cet étrange personnage.

Il appela à lui Rousseau et le fit loger dans son hôtel. Notre poète crut peut-être, comme le pigeon de la fable, que ses malheurs finiraient par cette aventure, mais il n'en fut rien. Voltaire, cette fois, allait être de la partie.

Nous sommes en l'année 1725. Voltaire, faisant un voyage aux Pays-Bas, eut soin de se faire présenter à J.-B. Rousseau. Comme il arrive presque toujours entre deux poètes, les premières entrevues furent charmantes; la suite se gâta tout à fait. Jean-Baptiste Rousseau écrit alors dans une de ses lettres : « M. de Voltaire a passé ici onze jours, pendant lesquels nous ne nous sommes guère quittés. J'ai été charmé de voir un jeune homme d'une si grande espérance. Il a eu la bonté de me confier son poème (*La Henriade*) pendant cinq ou six jours. Je puis vous assurer que voilà une œuvre qui fera grand honneur aux lettres. Notre nation avait besoin d'un poème comme celui-ci. L'économie en est admirable (remarque juste) et les vers parfaitement beaux (très contestable). A quelques endroits près, sur lesquels il est entré dans ma pensée, je n'ai rien trouvé qui pût être critiqué raisonnablement. » On devine que J.-B. Rousseau a dû adresser beaucoup de compliments au jeune poète, avec de petites réserves seulement, que Voltaire aura reçues de bonne grâce.

Que se passa-t-il après cela ? Les renseignements précis nous manquent; nous n'avons d'autre témoignage qu'une lettre de Piron, qui se trouvait à cette époque à Bruxelles, et qui eut la bonne fortune de dîner dans la compagnie des deux poètes. Il avait l'esprit de repartie très prompt, il pouvait dire comme Duclos : « Mon talent à moi, c'est l'esprit » (c'est-à-dire l'esprit de société). Voltaire a beau être l'homme le plus spirituel du xviii^e siècle; quand il était en face de Piron dans un dîner, ce n'est pas lui qui jouait le plus beau rôle. Piron nous rapporte des fragments de leurs conversations. « Conversation avec Voltaire. C'est moi qui parle : j'ai toujours réussi au théâtre français. — Voltaire. Excepté *Callisthène*. — Moi. C'est mon plus grand succès, puisque vous avez eu la bonté d'en dire du bien. » A un autre moment, Voltaire impatienté aurait dit, désignant J.-B. Rousseau : « En définitive, il aime mieux vous entendre que vous lire ». Et Piron de répondre : « Je crois bien, Monsieur de Voltaire, que vous n'aimez ni l'un ni l'autre ». Tel était le ton, quelque peu vif, de ces agapes entre gens de lettres, qui devaient engendrer entre autres résultats une brouillerie de J.-B. Rousseau avec Voltaire. Voici comment celui-ci nous en parle dans sa *Vie de J.-B. Rousseau* :

« Cette querelle publique fut contre M. de Voltaire, déjà connu

par le seul poème épique dont la France puisse se vanter (1) ; par plusieurs tragédies d'un goût nouveau, dont la plupart sont applaudies ; par l'*Histoire de Charles XII*, peut-être mieux écrite qu'aucune histoire française ; par quantité de pièces fugitives, qui sont entre les mains des curieux ; et enfin par la *Philosophie de Newton*, qu'il nous promet depuis plusieurs années. Je ne saurais dire positivement quel fut le sujet de l'inimitié si publique entre ces deux hommes célèbres. (Il ne saurait le dire positivement, lui qui est un des acteurs de la querelle ! Nous pouvons conclure de cet embarras qu'il y avait certainement de sa faute.) Il y a grande apparence qu'il n'y en a point d'autre que cette malheureuse jalousie, qui brouille toujours les gens qui prétendent aux mêmes honneurs. Ils ont écrit, l'un contre l'autre, des espèces de factums fort sanglants, imprimés dans la *Bibliothèque française* (2). Rousseau imprima qu'une des sources de leur querelle venait de ce que son adversaire l'avait beaucoup décrié, un jour, chez M. le duc d'Arenberg ; M. de Voltaire se plaignit à ce prince de cette accusation : le prince lui répondit que c'était une calomnie, et il fut si fâché d'être compris dans cette imposture par Rousseau, qu'il le chassa de chez lui. La preuve de ce fait est une lettre de M. le prince d'Arenberg, rapportée dans la *Bibliothèque* en l'année 1736. »

Nous retrouvons la lettre dont parle ici Voltaire dans sa correspondance. Rousseau, le premier, avait fait imprimer un factum contre lui dans la *Bibliothèque*. Voltaire, à son tour, envoya à la *Bibliothèque* un libelle qui commençait ainsi : « Messieurs, un homme de bien, nommé Rousseau, a fait imprimer dans votre journal une longue lettre sur mon compte, où, par bonheur pour moi, il n'y a que des calomnies, et, par malheur pour lui, il n'y a pas du tout d'esprit. » Plus loin, il écrivait : « L'origine de sa haine contre moi vient, dit-il, en partie de ce que j'ai parlé de lui de la manière la plus indigne (ce sont ses termes) à Monsieur le duc d'Arenberg. Je ne sais pas ce qu'il entend par une manière indigne. Si j'avais dit qu'il avait été banni de France par arrêt du Parlement et qu'il faisait de mauvais vers à Bruxelles, j'aurais, je crois, parlé d'une manière très digne ; mais je n'en parlai point du tout. Et, pour le confondre sur cette sottise comme sur le reste, voici la lettre que je reçois, dans le moment, de M. le duc d'Arenberg :

(1) Voltaire, n'ayant pas signé sa *Vie de J.-B. Rousseau*, y parle de lui-même comme d'un tiers.

(2) Recueil littéraire du temps.

« Enghien, ce 8 septembre 1736.

« Je suis très indigné, Monsieur, d'apprendre que mon nom est cité dans la *Bibliothèque* sur un article qui vous regarde. On me fait parler très mal à propos et très fausement... etc. Je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« Le duc d'ARENBERG. »

Remarquons que Voltaire a tronqué la lettre dont il prétend se couvrir ; de plus, dans ce fragment, le duc d'Arenberg ne dit pas du tout que Voltaire n'ait pas parlé mal de Rousseau, il ne proteste que de sa propre innocence. En toute impartialité, on peut affirmer qu'il y a eu à Bruxelles quelques mauvais propos de Voltaire devant le duc d'Arenberg sur le compte de J.-B. Rousseau, et qu'il est le premier auteur de la querelle. Cependant, Titon du Tillet, témoin digne de foi, nous rapporte que le duc d'Arenberg ne se brouilla pas complètement avec notre poète. Il continua à lui payer sa pension.

Outre le factum publié par la *Bibliothèque*, J.-B. Rousseau composa au cours de cette affaire trois épîtres. L'une d'elles, qui traitait de la tragédie, contenait des vers où Voltaire dut se reconnaître du premier coup :

..... Cependant,
 Si, devant eux commençant sa carrière,
 D'un jeune auteur la muse aventurière
 Vient à s'ouvrir quelque obligeant accès,
 Et peut enfin, par un heureux succès,
 Dans les rayons de ces grands météores
 Faire briller ses débiles phosphores,
 Dieu sait l'orgueil où, prompt à se flatter,
 Notre étourdi va se précipiter :
 C'était d'abord un aspirant timide,
 C'est maintenant un docteur intrépide ;
 Et, non content d'inonder tout Paris
 D'un océan de perfides écrits,
 Et d'étouffer ses libraires crédules
 Sous des monceaux de papiers ridicules,
 Tels qu'on pourrait, si la cour des Neuf Sœurs
 Pour la police avait ses assesseurs,
 Ses sanhédrins et ses aréopages,
 Le brûler vif dans ses propres ouvrages ;
 En ses accès je ne vous répons pas
 Qu'ayant déjà mis le bon sens à bas,
 Il n'entreprenne avec la même audace
 De renverser tout l'ordre du Parnasse,
 Et que la rime, attaquée en son fort,
 De la raison n'éprouve aussi le sort.

Bien que l'attaque ne soit pas très vive, et que les vers soient un peu trainants, on sent la main d'un très habile épigrammatiste. Voltaire est clairement désigné par son infatuation, par sa manie de placer une préface glorificatrice en tête de toutes ses tragédies, et aussi par la faiblesse bien connue de ses rimes. J.-B. Rousseau termine son épître par un petit apologue plein d'ironie :

Un noble fut, dans Venise estimé,
 Qui, général de l'Etat proclamé,
 Abandonnant et gondole et chaloupe,
 En terre ferme alla joindre sa troupe,
 Et fièrement sur un cheval danois
 Se fit grimper pour la première fois.
 A peine assis sur le coursier sublime,
 Des éperons coup sur coup il s'escrime ;
 Puis, le voyant saillir un peu trop fort,
 Retire à lui la bride avec effort.
 Dans ce conflit, sans ralentir son zèle,
 Notre écuyer voltigeait sur la selle,
 Faisant servir à ses vœux incertains
 Tantôt la botte, et tantôt les deux mains.

Voilà tout à fait le joli tour de Marot.

Tant qu'à la fin l'affligé Bucéphale,
 Qui, saccadé par la bride fatale,
 Se sent encor diffamer les côtés
 Par deux talons de pointes ergotés,
 Las de porter un si rude Alexandre,
 Et ne sachant auquel des deux entendre,
 De l'éperon qui le presse d'aller,
 Ou du bridon qui le fait reculer,
 Prend son parti, saute, bondit, s'anime,
 Se dresse, et jette à bas l'illustrissime,
 Homme et cheval roulant sur les cailloux,
 Cheval dessus, et monseigneur dessous.
 Ah ! dit-il lors, mon malheur sert d'école
 A tout-galant qui, né pour la gondole,
 S'expose à mettre un pied dans l'étrier.
 Chacun doit faire ici-bas son métier.

Voltaire n'était jamais à court de réponse ; il répondit à ces pointes assez piquantes par une *Ode sur l'ingratitude*, qui n'est pas bonne du tout, et par un de ces contes allégoriques, comme on les aimait alors, qui avait pour titre *la Crépinade*. Saint Crépin étant le patron des cordonniers, on voit l'allusion, qui n'avait rien de très spirituel. Le temps apaisa toutes ces disputes. Voltaire déclara, dans la suite, qu'il avait eu tort d'écrire *la Crépinade*, et l'on ne s'inquiéta plus des rapports qui pouvaient exister entre les deux poètes.

Nous approchons de la fin de la vie de Jean-Baptiste Rousseau. Il

soutint toujours qu'il avait été persécuté et condamné injustement. Cependant, dans une lettre d'avril 1712, datée de Soleure, il avait reconnu assez clairement qu'il était coupable de quelques torts. « Je ne puis comprendre, écrivait-il, sur quel prétexte on a pu fonder le jugement qu'on vient de rendre contre moi. Si c'est sur la subornation, il est bien doux ; si c'est sur les vers qu'on a eu le front de m'attribuer, il l'est encore trop. Si je suis banni pour une épigramme, c'est une autre affaire. Je ne me plains pas d'avoir été jugé avec rigueur pour une chose sur laquelle je passe moi-même condamnation... » Mais, quant aux *Couplets infâmes*, il a toujours nié qu'il en fût l'auteur. C'est ici le lieu de citer un passage d'une lettre de Louis Racine :

« Dans le temps de la Régence, M. le grand-prieur et M. le baron de Breteuil obtinrent pour lui, sans l'en avertir, des lettres de rappel ; et, sitôt qu'il en fut instruit, il déclara hautement qu'il serait plus déshonoré par ces lettres, s'il était capable d'en faire usage, que par l'arrêt de sa condamnation. Dans l'attaque d'apoplexie dont il fut longtemps après frappé à Bruxelles, prêt à recevoir les sacrements, il déclara, en présence du saint viatique, qu'il n'était point l'auteur des couplets.

« Pendant le séjour qu'il fit, en 1738, à Paris, où il trouva dans ses puissants protecteurs de la compassion, et de meilleurs secours dans la bourse de M. Bontel et dans la maison du fameux peintre M. Aved, qui lui donna un asile, il vit plus d'une fois M. Rollin, et lui montra un jour son testament. Le testament d'un homme qui n'a rien n'est pas long. Son principal objet avait été d'y déclarer son innocence. Il y répétait ce qu'il avait dit à Bruxelles aux approches de la mort ; mais il y ajoutait le nom de l'auteur des couplets. M. Rollin, de qui j'ai appris cette particularité, lui représenta que, s'il était innocent, il avait raison de mettre tout en œuvre pour faire connaître son innocence, mais que la religion ne lui permettait pas de nommer le coupable, quand même il serait sûr de ne pas se tromper. Rousseau, docile à cette remontrance, supprima son testament... Tout ce récit, Monsieur, vous persuadera que, s'il a été innocent, il a été bien malheureux, et que, s'il a été coupable, il a été bien puni. »

Quel pouvait être le nom de ce personnage que Rousseau citait dans son testament comme celui du vrai coupable ? Ce n'était point Saurin ; il eût été inutile de le nommer, puisqu'il avait déjà porté le poids de l'accusation. Ce devait être un nouveau nom. Si l'anecdote rapportée par Louis Racine est exacte, Rousseau a dû reconnaître, au cours de son existence, qu'il s'était trompé en dénonçant Saurin.

Quoi qu'il en soit, vers 1735, il pouvait sembler raisonnable de pardonner au pauvre poète. Lui, qui avait refusé, trente ans plus tôt des lettres de rappel, chercha à cette époque à se rendre le cardinal Fleury favorable. Il écrivit cette *Ode sur la Paix*, qui montre en lui un vrai Français et un bon patriote. Enfin, en 1736, il demanda un sauf-conduit, pour venir à Paris afin de se défendre et de se justifier. Il parle, dans une de ses lettres datée de cette année, du bonheur de revoir sa patrie et d'y terminer le peu de jours qui lui restent. Cependant, il n'y eut pas de suite à ce premier projet ; il continua à vivre à Bruxelles, des libéralités d'un M. Goutet, notaire à Paris, dont les relations amicales avec lui sont peu expliquées. C'était peut-être un ami de jeunesse ; à sa mort, qui arriva bientôt, son fils eut les mêmes attentions pour Rousseau. Celui-ci était encore aidé des bons soins d'un banquier de Bruxelles, M. Médine, qui l'hébergea longtemps et finit par se brouiller avec lui. Voltaire n'a pas manqué de faire observer que, jusqu'à la fin de sa vie, Rousseau s'est brouillé avec tout le monde. Il reproduit, dans sa *Vie de Rousseau*, une lettre assez étrange de ce sieur Médine :

« Bruxelles, 17 février 1737.

« Vous allez être étonné du malheur qui m'arrive. Il m'est revenu des lettres protestées ; je n'ai pu les rembourser, j'avais quelques autres petites affaires, dont l'objet n'était pas important. Enfin, on m'enlève mercredi au soir, et on me met en prison, d'où je vous écris. Je compte payer ces jours-ci et en être dehors. Mais croyez-vous que ce coquin, cet indigne, ce monstre de Rousseau, qui depuis six mois n'a bu et mangé que chez moi, à qui j'ai rendu les services les plus essentiels, et en nombre, a été la cause qu'on m'a pris, que c'est lui qui en a donné le conseil, et que c'est lui qui a irrité contre moi le porteur de mes lettres qui n'avait pas dessein de me chagriner ; et qu'enfin ce monstre vomi des enfers, achevant de boire avec moi à ma table, de me baiser et de m'embrasser, a servi d'espion pour me faire enlever à minuit dans ma chambre ? Non, jamais être n'a été si noir, si épouvantable ; je n'y puis penser sans horreur. Et si vous saviez tout ce que j'ai fait pour lui, toutes les obligations qu'il m'a, en un mot tout ce qu'il me doit, vous frémiriez d'en faire un parallèle avec sa manœuvre. »

On se demande comment Rousseau aurait pu avoir assez d'influence en affaires financières pour faire incarcérer un banquier.

Les créanciers n'ont pas besoin, en général, d'être excités. Cette lettre ne contient au fond aucune articulation nette ; c'est le langage d'un homme furieux, qui s'en prend à tout le monde et particulièrement à Rousseau pour quelque peine qu'il lui avait peut-être faite un peu auparavant. Je trouve que Voltaire a eu le plus grand tort de tirer parti de cet écrit et qu'il était tout à fait négligeable.

En 1738, Rousseau fit enfin le voyage de Paris pour y venir solliciter sa grâce ; il fut appuyé du bon Rollin et de quelques magistrats ; mais le procureur général lui fut absolument hostile. La relation que fait Voltaire de cette tentative est entièrement confirmée par le témoignage moins suspect de Louis Racine.

« L'Ode sur la Paix de 1735 fut assez bien reçue du ministre, quoique fort indigne de ses premières odes et très mal reçue du public. C'est une espèce de fatalité que cette paix n'ait produit que des odes médiocres, si vous en exceptez peut-être une du jeune Saurin, fils de celui qui avait eu contre Rousseau ce fameux procès. M. Chauvelin fut vivement sollicité pour faire revenir celui qui avait été puni si longtemps. Le sieur Hardouin, ci-devant précepteur de M. Dupré de Saint-Maur, s'employa beaucoup dans cette affaire ; mais toutes ces tentatives furent inutiles. Rousseau s'était fermé toutes les portes par une allégorie intitulée le *Jugement de Pluton*, dans laquelle il représentait un procureur général que Pluton faisait écorcher, et dont il étendait la peau sur un siège. On avait senti trop bien l'allusion. Il n'y a point de procureur général qui veuille être écorché. L'auteur avait trop oublié la maxime « qu'il ne faut point écrire contre ceux qui peuvent proscrire. »

Arrivé au mois de décembre, Rousseau quitta Paris en février 1739 ; il était resté en France apparemment sans sauf-conduit, dans un incognito relatif. On voit, par les lettres de Piron et de Brossette, et par Titon du Tillet, qu'il vit dans leur compagnie, habitant chez M. Aved sous le nom de M. Richer. Il s'en alla désespéré en disant (lettre de février 1739) : « Tous mes amis sans exception approuvent le parti que j'ai pris de m'en retourner comme je suis venu. »

Au commencement de 1738, une attaque d'apoplexie le laissa hémiplégique ; dans les années 1739 et 1740, on attendait sa mort d'un jour à l'autre. Piron le vit encore en 1740 à Bruxelles ; il mourut le 17 mars 1741. Il eut plusieurs épitaphes célèbres, entre autres celle de Louis Racine et celle de Piron qui est excellente.

Ci-gît l'illustre et malheureux Rousseau.
Le Brabant fut sa tombe, et Paris son berceau.

Voici l'abrégé de sa vie,
Qui fut trop longue de moitié :
Il fut trente ans digne d'envie,
Et trente ans digne de pitié.

Mais les plus beaux vers dont il ait été l'objet sont ceux des fameuses strophes de Lefranc de Pompignan :

Quand le premier chantre du monde
Expira sur les bords glacés
Où l'Hèbre, effrayé dans son onde,
Reçut ses membres dispersés,
Le Thrace, errant sur les montagnes,
Remplit les bois et les campagnes
Des cris perçants de ses douleurs.
Les champs de l'air en retentirent,
Et dans les antres qui gémissent
Le lion répandit des pleurs...

Le Nil a vu sur ses rivages
Les noirs habitants des déserts
Insulter, par leurs cris sauvages,
L'astre éclatant de l'univers.
Crime impuissant, fureurs bizarres !
Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

C B.

Les origines romaines de la comédie. — Les vers fescennins.

Cours de M. Gustave MICHAUT,
Professeur à l'Université de Fribourg.

C'est une chose curieuse que les rapports qui, chez presque tous les peuples, unissent les représentations dramatiques aux cérémonies du culte. Sans parler des Hindous, chez qui le théâtre paraît bien être sorti des fêtes religieuses, ou, en tout cas, leur était associé, on sait que le drame grec est sorti des fêtes de Dionysos, comme les Mystères et les Miracles du Moyen Age sont sortis des fêtes chrétiennes. Il n'en a pas été autrement à Rome : le théâtre indigène y a ses origines dans les cérémonies du culte ; ou, du moins, s'il paraît trop ambitieux de parler d'un théâtre romain proprement indigène, c'est bien là aussi que sont nés les essais informes, où l'on peut voir, comme un instinct et un désir de la représentation dramatique, un théâtre avant le théâtre.

Mais, en raison même de cette origine, à cause de la différence des religions ou des cultes dont ils sont nés, il y a une différence intéressante entre l'histoire des théâtres modernes et l'histoire des théâtres anciens, du théâtre romain par conséquent. Cette religion spiritualiste et austère qu'est le christianisme n'a donné naissance *directement* qu'au genre sérieux. Une fois né, le drame s'est développé de lui-même en se laïcisant ; peu à peu, il a laissé s'introduire en lui un élément comique, que les auteurs y ont glissé, moitié involontairement, parce qu'ils n'étaient pas assez artistes pour se soucier de l'unité de ton et d'impression, moitié volontairement, pour délasser et dérider leur public grossier et encore enfant ; enfin, les parties graves et les parties joyeuses se sont comme scindées : la comédie ou la farce a pris une existence indépendante, démembrement, et, pour ainsi dire, segmentation, du genre dramatique (1).

(1) M. Lanson, qui cherche au théâtre comique français d'autres origines (parades des bateleurs, chansons, fabliaux, monologues des jongleurs, tradition littéraire de l'antiquité), indique aussi pourtant celle que je signale ici : « ... Ne doit-on pas laisser une part d'action aux jeux liturgiques et sacrés ? et ne fournissent-ils pas, dans une certaine mesure, le modèle, la forme selon laquelle s'organisèrent les éléments partout épars du théâtre profane et

Les religions de l'antiquité, elles, étaient naturalistes : aussi avaient-elles une face joyeuse que ne présente point le christianisme. Sous des symboles divers, plus ou moins voilés, plus ou moins déformés par les additions ultérieures, plus ou moins compris, les anciens célébraient, au moment où elle se manifeste le plus — du printemps à l'automne — la force fécondante, l'énergie productrice de la Nature. C'est alors que, n'étant gênée par aucun dogme étroit, contrainte par aucun ascétisme, l'humanité, animée du sentiment confus de la vie universelle mêlée à sa propre vie, se faisait presque un devoir religieux de s'abandonner à la gâté : sa joie manifestait une vague reconnaissance pour les bienfaits du soleil et les dons de la terre. « Imiter avec sa bouche les voix limpides des oiseaux, c'était l'usage des hommes bien avant qu'ils n'eussent l'art de chanter les vers harmonieux, qui charment les oreilles. Le sifflement de Zéphyre dans le creux des roseaux leur enseigna d'abord à souffler dans les trous des chalumeaux champêtres. Puis, peu à peu, ils apprirent ces douces plaintes qu'exhale, sous les doigts des chanteurs, la flûte, inventée, dans les bois inaccessibles, les forêts, les ravins, les solitudes des pâturages et les divins loisirs... Ces arts charmaient leur âme et la ravissaient, quand ils étaient rassasiés de nourriture : car c'est alors que plaisent les chants. Souvent donc, couchés ensemble sur l'herbe molle, près des eaux d'un ruisseau, à l'ombre d'un grand arbre, ils goûtaient à peu de frais la joie du repos, surtout quand riait la belle saison, quand le printemps décorait de fleurs la verdure des prairies. Alors, c'étaient des jeux, des entretiens, de doux rires ; alors florissait la muse des champs ; alors, une gâté folâtre les invitait à décorer leurs fronts et leurs épaules de couronnes tressées, de feuillages et de fleurs, à danser sur une gauche cadence, remuant lourdement leurs membres, et frappant d'un pied lourd la terre maternelle. De là naissaient la joie, les doux éclats de gâté, car tout leur était nouveau et d'autant plus merveilleux. Ils veillaient aussi, et compensaient le sommeil oublié, en déployant leur voix à travers mille accords variés, en promenant sur leurs chalumeaux leur lèvre gonflée. Aujourd'hui

comique, au moins la mise en scène, la distribution matérielle du sujet, la méthode de figuration et de représentation ? On en trouverait presque la preuve dans les premières œuvres comiques du moyen âge qui nous soient parvenues. C'est un trouvère d'Arras qui fit jouer, au xne siècle, ces deux pièces remarquables, et l'une à Arras même, au Puy : or Arras est précisément la ville qui, la première à notre connaissance, s'empara du drame religieux, et lui donna, avec Bodel surtout, le caractère d'un divertissement dévot mais laïque. » (*Hist. de la Litt. franç.*, p. 195.)

encore, ces jeux charment nos veilles ; et nous avons appris à mieux suivre la mesure ; mais nous n'en éprouvons point un plaisir plus vif que ne le faisait la race sauvage de ces fils de la terre (1). »

A mesure que s'organisait le culte et que les fêtes, se renouvelant aux mêmes dates, se faisaient en quelque sorte un programme fixe, cet élément joyeux, qui y trouvait toujours place, devenait traditionnel. Servius ne nous dit-il point que la gatté, folâtre jusqu'à l'indécence, faisait partie intégrante de certains sacrifices (2) ? Une foule de fêtes religieuses célébraient des légendes joyeuses, grivoises même, *fabula plena joci* (3), qui devenaient naturellement le prétexte et le thème de plaisanteries : toute la cérémonie en était égayée. Ovide, toujours léger même dans ses œuvres sérieuses, s'est plu à recueillir ces libres traditions : la mésaventure de Priape troublé dans sa bonne fortune par les braiments intempestifs de l'âne de Silène explique que l'on immole cette bête à ce dieu (4) ; la mésaventure de Faune explique qu'on dépouille ses vêtements pour lui offrir des sacrifices (5) ; la mésaventure de Mars explique le caractère licencieux des fêtes d'Anna Perenna (6) ; etc. De telles cérémonies, si elles devaient donner naissance à un genre dramatique, en excluaient à l'avance toute gravité.

Elles étaient devenues, en effet, de véritables parties de plaisir, l'occasion d'excursions à la campagne, de ripailles, de beuveries, et tout le sens religieux qu'elles avaient pu jadis avoir en avait disparu. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la description qu'Ovide nous donne de l'une d'elles : « Aux Ides, on célèbre la fête joyeuse d'Anna Perenna, non loin de tes rives, ô Tibre voyageur. Le petit peuple accourt, et se disperse çà et là sur l'herbe verte ; chacun s'étend près de sa compagne. La plupart restent en plein air ; quelques-uns dressent des tentes ; d'autres avec des branches se font une tonnelle de feuillage, ou bien plantent des pieux en guise de colonnes et tendent au-dessus leurs toges. Cependant, le soleil et le vin les échauffent ; ils se souhaitent autant d'années qu'ils boivent de coupes, et ils en vident à l'envi : il y en a là qui

(1) Lucrèce, V, 1377-1410.

(2) Servius, ad Virg., *Georg.*, III, 387 : « Oraque corticibus, etc. — quia necesse erat pro ratione sacrorum aliqua et turpia fieri, quibus posset populo risus moveri, qui ea exercebant, propter verecundiæ remedium hoc adhibuerunt, ne agnoscerentur, ut personas factas de arborum corticibus sumerent. »

(3) *Fastes*, II, 304.

(4) *Fastes*, I, 290-340.

(5) *Fastes*, II, 306-360. — Cf. la fête des Fornacales ou Fêtes des sots. II, 512-532.

(6) *Fastes*, III, 674-696.

s'assurent ainsi l'âge de Nestor ou de la Sibylle. Alors, ils répètent les chansons entendues au théâtre, battant la mesure en gestes désordonnés. Puis, laissant les coupes, ils dansent, et la jeune fille en habits de fête saute, les cheveux éparés. Au retour, ils titubent, et sont un spectacle aux passants, et la foule dit : comme ils s'amuse ! J'y suis allé moi-même, et ce cortège m'a paru bon à dépeindre : il y avait une vieille chancelante qui traînait un vieux chancelant (1), » Et non seulement on y buvait, on y dansait, on y chantait ; mais ces chants mêmes étaient volontiers licencieux (2). Comme nos fêtes patronales, où le saint est tellement oublié, ce n'étaient plus que des occasions de se distraire et de rire sans scrupules.

Parmi ces fêtes, les plus importantes étaient celles des moissons et des vendanges. La fin des moissons, maintenant encore, est une occasion de réjouissances, et elle devait l'être surtout en Italie, à l'époque où y était inconnu le blé de la Sicile et de l'Afrique. Mais la fin des vendanges l'était plus encore. C'est en Italie, pays de vignobles, une des récoltes les plus fructueuses. C'est la dernière récolte de l'année, celle après laquelle le laboureur, sûr d'avoir mis à l'abri le fruit de son travail, voit s'ouvrir les mois d'hiver, pendant lesquels il va se reposer de son labour commencé dès le printemps. Enfin, c'est la récolte la plus joyeuse, en toutes les contrées où vient

Le vin mystérieux d'où sortent les chansons.

Dès l'antiquité, les vendanges dans le Latium étaient l'occasion de cérémonies religieuses. « Le mot *vinalia*, dit Varron, vient de vin. Ce jour est consacré à Jupiter, non à Vénus. On y attachait grande importance dans le Latium. En certains endroits, la vendange était inaugurée solennellement par les prêtres, comme cela se fait encore à Rome : un flamine dialè prend les auspices pour la vendange : il donne le signal de la cueillette, sacrifie une brebis à Jupiter, et, après l'avoir tuée, avant de l'offrir, il cueille la première grappe. Dans les livres sacrés de Tusculum, il est écrit : « Défense de porter le vin nouveau à la ville avant la célébration des Vinales (3). »

Une fois donc les moissons et la vendange finies, les cultivateurs se livraient sans réserve à la gaité. Aussi est-ce dans ces réjouissances que naquirent, au témoignage des anciens, les chansons railleuses, les vers fescennins. « Les troupeaux sont

(1) *Fastes*, III, 524-542.

(2) *Fastes*, III, 676-678, 695-696 ; IV, 865 ; V, 337.

(3) Varron, *De L. L.*, VI, XVI.

funestes à la vigne, dit Virgile, et leur dent cruelle laisse une cicatrice au cep qu'elle entame. C'est pour expier ce crime que, sur tous ses autels, on immole un bouc à Bacchus, le jour où se célèbrèrent sur la scène les jeux antiques. Les Athéniens, errant à travers les bourgades et les carrefours, faisaient concourir les poètes, les couronnaient ; puis, au milieu de joyeuses libations, ils jouaient dans les riantes prairies, sautant sur des outres frottées d'huile. Et les Latins aussi, fils des Troyens, se réjouissent. Ils se plaisent aux vers improvisés et aux rires fous ; ils se couvrent le visage de masques hideux, faits d'écorce d'arbres ; ils t'invoquent, ô Bacchus, dans leurs chants joyeux ; en ton honneur, ils suspendent au haut des pins des figurines qui oscillent au vent. La vigne alors abonde en fruits, et les vallées, et les forêts profondes, et tous les lieux, que regarde l'image vénérée du dieu (1). »

Et Tibulle : « C'est l'agriculteur, le premier, qui, pour se reposer de la charrue, a chanté des paroles rustiques assujetties aux lois de la mesure ; le premier, après son repas, il a modulé sur le chalumeau les airs qu'il voulait répéter devant ses dieux ornés de fleurs ; c'est l'agriculteur, le premier, ô Bacchus, qui, la face barbouillée de rouge minium, a conduit gauchement les chœurs de la danse (2). »

Et Horace, avec plus de détails et de précision : « Les paysans de jadis, endurants et contents de peu, une fois la récolte finie, reposaient en des jours de fête leur corps, et leur esprit, qu'avait soutenus dans leurs dures fatigues l'espérance de les voir finir. Avec leurs compagnons de travaux, leurs enfants, leur femme fidèle, ils offraient un porc à la Terre, du lait à Sylvain, des fleurs et du vin au Génie du foyer, qui sait que la vie est brève. Inventée en ces jours de fête, la licence des chants fescennins répandit de rustiques injures en vers alternés. Cela se renouvela chaque année et fut d'abord une liberté innocente. Puis la plaisanterie devint cruelle, se tourna en fureur ouverte, pénétra, impunément outrageuse, dans les maisons honorables. Ceux que déchira cette dent sanglante se plaignirent ; ceux qu'elle épargnait même s'émurent du danger commun. Une loi fut portée, et une peine prévue, contre les vers offensants. Les railleurs changèrent de note, de peur du bâton, contraints de parler et de plaire sans malice (3). »

(1) *Georg.*, II, 380 sqq.

(2) II, I, 50-56.

(3) *Ep.* II, I, 139 sqq.

II

Telles sont donc les coutumes qui ont donné naissance aux vers fescennins, et les circonstances où ils sont nés et les renseignements que nous offrent sur eux les poètes anciens.

Horace, le seul qui les désigne expressément par leur nom, ne nous l'explique point. Il faut descendre jusqu'à Festus pour en trouver une étymologie ou même deux : « Vers fescennins, qui étaient chantés dans les noces ; on dit qu'ils ont été importés de la ville de Fescennie ; ou bien on les a nommés ainsi parce qu'on croyait qu'ils protégeaient contre les incantations. *Fescennini versus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennia dicuntur allati, sive ideo dicti, quia fascina utebantur arcere* (1). »

Fescennia, dont le nom, suivant la première étymologie proposée par Festus, serait la racine du mot « fescennins », est une ville du pays falisque (Etrurie), située sur la voie flaminienne, au delà de Faléries, pas très loin de l'emplacement qu'occupe aujourd'hui Viterbe. Mais faut-il accepter cette explication ? D'abord, nous ne possédons aucun témoignage avant celui de Festus, en sorte que, ignorant où ce grammairien l'a trouvé, nous ne savons point ce que vaut exactement son affirmation. D'autre part, les anciens en général, même ceux qui se piquent d'érudition, comme Varron, ne sont point très difficiles en fait d'étymologies : ils se contentent de ressemblances purement accidentelles et parfois même superficielles ; ils aiment en particulier les étymologies tirées des noms propres, quitte à inventer une histoire pour les justifier : c'est ainsi qu'ils ont fait venir « cérémonie » du nom de la ville étrusque de « Caere ». Il est vrai qu'ils trouvent dans l'histoire même du théâtre latin une analogie assez frappante : Atellane paraît bien venir du nom d'Atella, ville campanienne ; mais c'est précisément une raison de plus pour nous tenir sur nos gardes : cette analogie trop séduisante a sans doute été le principal argument que leur a fait admettre l'étymologie Fescennia (2).

Pourquoi, en effet, les Romains seraient-ils allés emprunter une coutume à une petite ville sans importance, qui nous serait inconnue sans cela ? Dira-t-on que dans cette bourgade les anciennes

(1) Festus, s. v. *Fescenni*.

(2) Munck (*De Fabulis atellanis*) rappelle ici un texte du scoliaste d'Horace (Ép. II, 1, 145) qui donne l'étymologie Fescennia, et ajoute « et atellanica dicta sunt ». Le scholiaste veut-il dire que les Fescennins se sont confondus avec l'Atellane ? Cela est bien invraisemblable et contraire à tout ce que nous savons. Faisait-il précisément le rapprochement que je signale ici, et faut-il alors corriger « ut Atellanica ab Atella dicta sunt » ? Je le croirais volontiers ; mais je n'ose pas faire un argument d'une conjecture.

traditions se seraient mieux conservées? Mais Fescennie est située sur la grande route, au centre même de la péninsule, près de Rome, et ce n'est point une situation favorable à la persistance des vieilles coutumes. D'ailleurs, trop de témoignages nous représentent ces fêtes, ces moqueries joyeuses comme nées spontanément dans le Latium et à Rome même. Cela s'accorde parfaitement avec ce que nous savons par ailleurs des mœurs primitives des Romains; et des coutumes analogues se retrouvent chez les peuples parents — même à un degré éloigné — des Latins: chez les Grecs, par exemple. Les fescennins sont donc la forme romaine d'une tendance commune à tous ces peuples, qui n'ont rien du sombre génie de la nation étrusque.

L'étymologie *fascinum* paraît plus acceptable; elle est d'ailleurs confirmée par un autre texte du même Festus: *Fescennæ vocabantur, qui depellere fascinum putabantur* (1).

Le sens primitif de *fascinum*, — qu'il vienne de la racine *fari*, ou qu'il se rattache à la même racine que le mot βᾶσκιος (2), — paraît être sortilège ou maléfique. Les anciens Romains, en effet, redoutaient fort les sortilèges, et un article spécial de la loi des Douze Tables assimilait l'auteur d'incantations à un empoisonneur: « Celui qui aura fait des incantations funestes, ou fabriqué, ou donné du poison sera sacrilège : *qui malum carmen incantavit, malumque venenum faxit dicitur, parricida esto* (3). « C'est la croyance au mauvais œil, à la *jettatura*, si répandue encore en Italie. Mais, pour les anciens, souvent l'image même de l'être ou de l'objet malfaisant était un préservatif contre les effets dangereux qu'il produisait: le mauvais œil, par exemple, était combattu par l'effigie d'un œil, gravée sur un objet quelconque ou portée en bague. C'est pourquoi le mot *fascinum*, d'incantation qu'il désignait d'abord, a passé naturellement au sens d'amulette contre ces incantations. Or la meilleure amulette était un objet indécent ou ridicule: cette marque de mépris pour la force magique lui enlevait sa puissance. Aussi le phallus était-il l'amulette par excellence, et il portait le nom de *fascinum*: Horace le désigne par ce mot (4). Ainsi a été inventé le dieu *Fascinus*: l'effigie protectrice en était attachée au char des triomphateurs, au cou des enfants; elle était parmi les objets

(1) Festus, s. v. *Fescennæ*.

(2) Verrius Flaccus; Aulu-Gelle, XIV, XII, 4.

(3) *Tab.*, VII, 14.

(4) *Epod.*, VIII, 18. Cf. le commentaire de Porphyron: « *Fascinum provirili parte posuit, quoniam præfascinendis rebus hæc membri difformitas apponi solet.* »

sacrés confiés à la garde des Vestales (1). Si le mot « fescennins » vient bien de *fascinus*, les chants fescennins seraient donc, à l'origine, des chants destinés à invoquer la protection de ce dieu (2).

Il se pourrait d'ailleurs que cette explication n'exclût pas la parenté du mot *fascinus* et du nom Fescennia. Fescennie serait une ville où le dieu Fascinus aurait été en honneur, et cela s'accorde parfaitement avec ce que nous connaissons de l'esprit religieux du pays falisque. Seulement alors, fescennins et Fescennie seraient, non point deux mots dérivés l'un de l'autre, mais deux mots frères, venus d'une commune origine (3).

Avec l'étymologie *fascinum*, on comprend mieux que les chants fescennins se soient particulièrement développés aux fêtes des récoltes et aux fêtes des noces. La malice des sorciers s'en prenait volontiers aux récoltes, afin d'atteindre leurs ennemis au vif de leurs intérêts matériels : chez ce peuple agriculteur, le produit des champs était la principale richesse. Aussi, un article de la loi de Douze Tables le protégeait particulièrement contre les maléfices : *qui fruges incantavit* (4)... et, dans le Latium, à Lavinium notamment, le jour de la fête de Liber, un *fascinus* gigantesque était processionnellement promené, puis solennellement couronné par une matrone (5) ; en récompense, le dieu devait sauver les fruits de la terre. D'autre part, les nouveaux époux étaient facilement en butte à la jalousie, et pouvaient être victimes des sortilèges : il arrivait souvent, — du moins à en croire les auteurs anciens — qu'un mariage était empêché, parce que la fiancée était subitement changée en homme (6). Il y avait donc lieu de prendre des précautions contre ces choses désagréables.

Voilà pourquoi, ces jours-là, on invoquait le dieu Fascinus : l'amulette agissait à elle seule, mais bien plus efficacement encore, quand on prononçait en y recourant les paroles voulues. Ces paroles étaient de préférence ridicules ou indécentes, comme le symbole lui-même et pour le même motif : énerver la force des charmes par le mépris qu'on en témoignait ; d'ailleurs, à lui seul, ce symbole offrait un abondant prétexte aux grosses plaisanteries. De là vient que les fescennins sont, avant tout, plaisants et ont gardé ce caractère. Caton l'Ancien appelait le sénateur Cæcilius

(1) Pline, *H. N.*, XXVIII, xxxix.

(2) Cf. Lafaye, article *Fascinum*, du dictionnaire Daremberg et Saglio.

(3) Cf. Corssen, *Origines poesis rom.*

(4) *Tab.*, vii, 3.

(5) Augustin, *Civ. Dei*, VII, xxi.

(6) Aulu-Gelle, IX, iv ; Pline l'Ancien, *H. N.*, VII, vii, 3.

fescenninus, mauvais plaisant, parce qu'il mimait ou débitait des bouffonneries (1).

Mais la plaisanterie villageoise tourne vite à la grossièreté et à l'injure. Comme les paysans, par jeu, se lancent des bourrades et des coups ; par jeu, ils se lancent des outrages. A l'origine, ce devaient être des reproches sur les défauts corporels : la rusticité romaine s'y est toujours complue ; Cicéron, lui-même, invite les orateurs à en user. « C'est encore, dit-il, une belle matière à plaisanteries que les difformités et défauts physiques (2) » ; et sans doute les « aménités rurales, *opprobria rustica* », dont parle Horace roulaient sur ce sujet facile. De là à des critiques plus personnelles, à des inculpations plus graves encore, à des sarcasmes violents, il n'y avait qu'un pas ; et ce pas fut vite franchi ; les fescennins devinrent des vers satiriques. Ils étaient satiriques les vers fescennins qu'à l'époque du Triumvirat Auguste avait écrits contre Pollion (3).

Simplement plaisantes ou satiriques, ces improvisations, comme toutes les productions primitives de la littérature romaine, prenaient un rythme : ce sont les mots *versus*, *carmina*, dont les anciens se servent pour les désigner. Mais il est clair, étant données les circonstances où des hommes ignorants les fabriquaient ex impromptu, que le rythme était bien flottant, et la mesure bien élémentaire. « Les vers fescennins, nous dit Tite-Live, étaient composés au hasard, sans lois et sans règles », *incompositum temere et rudem* (4). C'étaient, sans doute, des vers saturniens, mais non point sous la forme régulière ou quasi régulière que leur a donnée plus tard Livius Andronicus ; j'imagine que les paroles entraient comme elles pouvaient dans le rythme traditionnel, le faisant craquer là où les mots n'arrivaient point à s'y plier facilement, même en se déformant un peu : ainsi, dans une manifestation publique de nos jours, on scande certaines paroles sur une cadence populaire, et l'on trouve moyen de les soumettre à cette cadence, quelle qu'en soit la longueur et quels qu'ils soient.

Pour repousser la licence des fescennins, l'interdiction légale fut nécessaire. « Les anciens poètes, dit Evanthius, ne traitaient pas, comme les auteurs de mimes, des sujets entièrement inventés ; mais ils s'occupaient ouvertement des actions de leurs concitoyens, et souvent avec les noms. D'abord cela fut très utile à

(1) Macrobe, *Satur.*, III, XIV, 9 : « ridicularia fundebat... jocos dicebat. »

(2) *De Orat.*, II, LIX, 239. Cf. *ibid.*, LXVI, 266.

(3) Macrobe, *Satur.*, II, IV, 21. — Cf. sur les sarcasmes, *ibid.*, VII, III.

(4) VII, II.

la cité : chacun craignait que sa mauvaise conduite ne fût exposée à tous et ne lui attirât le mépris public. Mais les poètes abusèrent de la liberté, et il leur arriva, par passion, d'attaquer quelques honnêtes gens ; aussi, une loi fut portée pour défendre les vers infamants ; et ils se turent (1). » Ce témoignage confirme celui d'Horace (2) et d'autres encore (3).

Seulement, si la malice devint moins violente, elle ne disparut pas complètement pour cela. Jusqu'à la fin de l'empire, la liberté, la « pétulance fescennine », *procax fescennina locutio* (4) subsista, au moins aux noces (5) ; et là, on la toléra. Ailleurs, elle dut se faire patite, et, pour passer plus inaperçue, devenir impersonnelle, de personnelle qu'elle était.

Cette transformation était singulièrement facilitée par l'habitude des mascarades qui accompagnaient les fescennins. Tibulle rappelle que les agriculteurs, en ces fêtes, se barbouillaient de minium (6) ; Virgile, qui fait ailleurs allusion à cette coutume (7), nous parle, de plus, des masques d'écorce dont ils se couvraient le visage (8). Ainsi, par ce déguisement, qui donnait plus de liberté aux chanteurs (9), pouvait s'introduire petit à petit la convention nécessaire à toutes les formes du théâtre. Enfin, des gestes, des danses, manifestations spontanées de la vivacité méridionale, se mêlaient sans doute aux chants fescennins ; de même qu'Alphésibée imitait les satyres dansants, pendant que chantaient Damétas et Egon (10), de même que les Arvales dansaient le tripudium en répétant leur poème, ces paysans scandaient de la main et du pied le rythme de leurs paroles. — C'est déjà presque la satura, la première forme de la comédie nationale.

GUSTAVE MICHAUT.

1) *De Comædia.*

2) *Loc. cit.*

3) Cicéron, *Tusc.*, IV, 11 ; *de Rep.*, IV, x ; Augustin, *De Civ. Dei*, II, ix.

4) Catulle, LXXI, 122.

5) Sénèque, *Tr.*, *Médée*, 107, 113 ; Lucain, II, 368 ; et Ausone, et Claudien, et Sidoine Apollinaire.

6) *Loc. cit.*

7) *Be.*, x, 27.

8) *Loc. cit.*

9) Servius, *loc. cit.*

10) Virgile, *Buc.*, v, 74-75.

Le théâtre de Racine. — « Andromaque »

Conférence, à l'Odéon, de M. GUSTAVE LARROUMET,
Professeur à l'Université de Paris.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Le directeur du théâtre de l'Odéon a bien voulu m'engager à participer cette année, devant vous, à la série des matinées classiques. Voilà deux ans que je n'avais eu l'honneur de paraître sur cette scène; et vous ne vous étonnerez pas si, en y revenant, mon souvenir ému, reconnaissant, attristé, s'en va vers le maître que si souvent, ici, vous avez applaudi, qui incarnait en lui la passion la plus vive que le théâtre ait excitée, et qui incarnait aussi un peu — laissez-moi vous le dire — l'âme de l'Odéon, de ses acteurs, de son public. Pendant quatre ans, j'ai passé ici, avec Francisque Sarcey, la revue du répertoire classique. Nous l'avions pris à ses origines; nous l'avions conduit jusqu'à l'aube du romantisme. Aussi je vous assure qu'en me retrouvant ici tout seul, mon émotion est grande; et vous ne vous étonnerez pas si, en songeant au théâtre disparu, j'affirme ma reconnaissance et ma piété envers son souvenir.

Vous venez d'assister, Mesdames et Messieurs, à la représentation des *Plaideurs*, dont je ne vous dirai pas grand'chose. Cette comédie est un accident, et un très heureux accident, dans la carrière de Racine et dans l'histoire du théâtre français. Comment cette pièce si amusante, comment cette échappée de folie a-t-elle pu se produire au milieu du grand siècle, à travers une des institutions les plus respectables et les plus respectées de l'ancienne France? C'est un problème de l'histoire littéraire et dramatique que j'aurais plaisir à agiter devant vous, si *Andromaque* ne devait suffire, et au delà, à remplir les bornes de cet entretien. Constatons simplement que le génie tendre, délicat, élégiaque de Racine a eu, au siècle de Molière, une des inspirations comiques les plus franches qu'on ait vues, je ne dis pas au temps de l'auteur du *Misanthrope*, mais en remontant même jusqu'aux origines de la comédie, jusqu'à Aristophane, Plaute et Térence. — Abordons immédiatement *Andromaque*.

Racine a vingt-huit ans. C'est un débutant plein d'espérances. Il vient de faire représenter *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand*,

deux tragédies qui laissent l'opinion indécise à son égard. C'est un jeune homme extrêmement bien doué, qui imite deux écrivains à la mode à ce moment-là : l'un, le poète glorieux, le maître incontesté du théâtre pour son siècle et pour la postérité, le grand Corneille ; l'autre, en possession de la vogue, plus accessible : c'est Quinault. A Corneille, Racine semble emprunter le goût de l'héroïsme ; à Quinault, celui de la tendresse. C'est un imitateur extrêmement habile : ce n'est pas encore autre chose. Tout à coup apparaît cette révélation étonnante, surprenante pour les contemporains et pour nous, qui s'appelle *Andromaque*. Après les œuvres d'imitation, une œuvre de création ; après les essais d'un talent ingénieux, souple, qui prend le vent, qui s'exerce, un coup de génie tel, que Racine s'égalera, sans se surpasser. Parcourez par le souvenir l'ensemble de son théâtre, allez jusqu'à *Phèdre*, allez jusqu'à *Esther* et *Athalie* : vous y trouverez autre chose que dans *Andromaque* ; vous n'y trouverez pas mieux. Du jour au lendemain, Racine a eu la révélation complète de son génie ; il a conçu une nouvelle poétique théâtrale : il en a discerné les moyens et les effets avec une clairvoyance dont il n'y a pas d'autre exemple. Corneille a tâtonné ; Molière a tâtonné ; Racine, à partir d'*Andromaque*, voit très clair. Il y a là un exemple de lucidité incomparable. En même temps, forme et fond, conception morale, matière, mise en œuvre, tout cela est absolument nouveau. On nous a dit souvent : Racine a continué Corneille ; sans Corneille, la tragédie ne serait pas devenue entre les mains de Racine ce qu'elle est devenue. Je n'en crois rien pour ma part. Assurément, ces deux hommes sont inséparables dans l'histoire de notre théâtre ; mais ils se ressemblent aussi peu qu'un blond et un brun. Il y a entre eux une différence radicale de tempérament ; ils visent des buts différents ; leur gloire est égale, mais absolument dissemblable. — Essayons de voir tout de suite ce qui constitue la grande nouveauté d'*Andromaque*,

C'est d'abord (chose essentielle au théâtre) la façon d'envisager la vie pour la peindre. Représentez-vous le grand Corneille dans sa petite maison de la rue de la Pie, à Rouen. Il songe à la tragédie qu'il va donner, l'hiver suivant, à l'Hôtel de Bourgogne ou au théâtre du Marais. Il passe ses journées à lire. C'est une imagination très forte, dans une condition moyenne ; c'est un homme d'esprit aussi élevé que possible, mais de goûts tout à fait bourgeois, terre à terre. De là un contraste entre son existence et son dessein poétique, et le désir de s'évader en quelque sorte de la réalité par le rêve. Corneille ne trouve jamais ses sujets assez grandioses par le choix des personnages, qu'il prend dans ses livres, dans la

plus belle histoire d'autrefois, celle de Rome ; il ne les trouve jamais assez exceptionnels par leurs sentiments. C'est que Corneille se préoccupe, en effet, de mettre des êtres d'exception en conflit avec des sentiments d'exception, de faire ainsi l'épreuve idéale du cœur humain, et de voir par la fiction théâtrale jusqu'à quel degré d'abnégation, de renoncement, d'héroïsme nous pouvons nous élever. C'est donc l'idéal qui dirige sans cesse le poète ; la réalité n'est pour lui qu'un moyen : le but est au-dessus de notre nature. Et c'est à cause de cela que Corneille est un incomparable professeur de vertus sublimes ; pour être très grand, il n'y aurait qu'à se remplir de ses âmes, si une âme humaine pouvait les contenir ; il n'y aurait qu'à tâcher de suivre la conduite de sa vie dans l'histoire qu'il nous trace de ses personnages, et à essayer d'être un jeune Horace, un Polyeucte, une Pauline. Cela, peu d'hommes, peu de femmes peuvent l'espérer ; et Corneille est à la fois encourageant et désespérant. — Tel est, en somme, le théâtre de Corneille : c'est un théâtre d'idéal.

Voici maintenant un jeune homme qui, au lieu de sentiments exceptionnels, cherche les sentiments les plus rapprochés, les plus voisins de nous, ceux que nous pouvons tous éprouver. Demandez-vous, tout de suite après la lecture d'*Andromaque*, quel en est essentiellement le sujet. Le voici : une femme fait tuer l'homme qu'elle aime par un homme qu'elle n'aime pas. Le dépit et la jalousie la poussent au meurtre. Est-ce un fait exceptionnel ? Vous n'avez qu'à ouvrir la *Gazette des Tribunaux* : elle vous montrera tous les jours, au Palais, à la cour d'assises ou à la police correctionnelle, l'aventure d'Hermione, d'Oreste et de Pyrrhus. Vous ne trouverez pas un seul des personnages de cette pièce qui, à l'analyser, à le dépouiller de son manteau royal, ne ressemble aux hommes que nous coudoyons : le sujet est pris dans la réalité la plus proche de nous. En même temps, Racine s'est-il proposé, comme Corneille, de mettre ses personnages aux prises avec des situations exceptionnelles ? Pas du tout. Par cela seul que ces personnages sont animés de tel ou tel sentiment, il doit naître entre eux un conflit d'intérêts, de situations. Par cela seul qu'Hermione est jalouse et aime Pyrrhus, qui ne l'aime pas, elle doit peu à peu se sentir enflammée contre lui d'un désir de vengeance, qui la poussera finalement à mettre le poignard dans la main d'Oreste. Il est inévitable que ces individualités, mises en rapport, mises en contact, dégagent, à un moment donné, l'électricité dont elles sont remplies : car il y a là une loi d'ordre moral tout à fait analogue à celle qui régit dans les phénomènes d'ordre physique. Donc, ces sentiments sont simples, élé-

mentaires ; et l'on peut, en ramenant les personnages de Racine aux conditions de la vie de tous les jours, retrouver l'existence des gens quelconques que nous sommes, des gens qui ne doivent pas, pour ainsi parler, s'inscrire au Panthéon de la passion.

Qu'est-ce qui va faire alors l'intérêt de ces personnages moyens ? D'abord, l'idée morale que Racine apporte avec lui, et qui est exceptionnelle en soi. Cette idée, c'est une idée religieuse. Elle est professée par une secte extrêmement noble, extrêmement généreuse, qui s'est fait une haute conception de la nature humaine : la secte janséniste. Racine est convaincu, comme ses maîtres de Port-Royal, que cette nature humaine est irrémédiablement déchue, qu'elle porte en elle des germes de faiblesse et de corruption, et que, sans le secours de la conduite religieuse, de la grâce divine, de la volonté de Dieu, l'homme, inévitablement, succombera. Les personnages de Corneille s'honorent de leurs passions ; ils s'en glorifient ; ils disent tous, comme le jeune Horace :

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière,
Offre à notre constance une illustre matière....,
Et, comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

Ils se raidissent contre la destinée ; ils se prennent corps à corps avec elle, et, s'ils sont vaincus, ils tombent en donnant une haute idée de la nature humaine. Au contraire, voyez les personnages de Racine. Ils ne sont pas foncièrement méchants. Analysez les âmes d'Hermione, d'Oreste, de Pyrrhus, tels que vous allez les voir tout à l'heure : ces gens-là sont pleins de généreux sentiments ; aucun d'eux ne veut être criminel, ne veut faire le mal. Quel est leur tort ? Qu'est-ce qui les pousse à la catastrophe finale ? C'est que ces faibles, ces dégénérés, ces hommes déchus, ces êtres marqués d'une tare originelle ont cru que, par leur seule force, sans autre ressource que leur honneur, leur pureté morale, leur dignité, le souci de leur gloire qui est en eux tous, ils pourraient lutter avec le mal, s'abandonner à leurs passions, essayer d'être heureux. Le résultat ne se fait pas attendre ; ils en arrivent aux pires catastrophes, au crime, au suicide, à la folie. Qu'ont-ils fait ? Ils ont enfreint la loi de déchéance qui pèse sur nous : cette loi s'est vengée en les écrasant. Voilà la morale du théâtre de Racine. — Ainsi, d'un côté, c'est Corneille nous apprenant que la nature humaine peut s'élever constamment au-dessus d'elle-même vers l'héroïsme ; de l'autre, c'est Racine nous apprenant, au contraire, que, dès que la nature humaine se laisse aller à la passion et à l'orgueil, elle est frappée. C'est une leçon différente ; c'est une leçon égale. L'homme étant composé de bien et de mal, Racine nous

montre le mal, Corneille nous montre le bien. Ne les séparons pas, accueillons avec reconnaissance cette double et nécessaire leçon.

Cette conception nouvelle du théâtre, cette simplicité des événements, cette idée morale du jansénisme et de la déchéance humaine, Racine les enferme dans une connaissance de l'antiquité qui procure à ses sujets une singulière noblesse, et qu'il est seul à posséder en ce temps-là. Lorsqu'on nous dit que la littérature du xvii^e siècle est une littérature antique, il faut nous entendre sur ce mot. C'est une littérature romaine, oui. Du temps de Louis XIV, nos pères étaient nourris de littérature romaine ; ils parlaient et écrivaient facilement le latin ; quant au grec, ils le connaissaient très peu. Or, la véritable source des beautés, des grandes pensées que les anciens nous ont transmises, c'est une source grecque. Toutes les fois que l'on veut, à travers cette littérature du xvii^e siècle, très intéressante, mais secondaire — j'entends : qui est née d'une autre, — toutes les fois que l'on veut arriver aux premiers types de noblesse et de grandeur, c'est aux Grecs qu'il faut revenir. Or, Racine était de ceux qui pouvaient voir les Grecs face à face, se pénétrer de leurs principes de raison souveraine, de méthode, de mesure, d'harmonie, d'équilibre, toutes qualités qui étaient essentielles à sa nature, et que la Grèce a développées. Placé quelque part par le hasard de la naissance, le poète se trouvait transporté dans un pays nouveau. Croyez-le bien : personne n'a fait plus sincèrement, avec plus de dévotion, la fameuse *Prière sur l'Acropole*, que Renan a codifiée dans notre siècle ; personne ne l'a faite plus sincèrement que Racine, qui n'est pas allé à Athènes. Oui, avant Chateaubriand, avant l'auteur des *Souvenirs de Jeunesse*, avant tous ceux qui ont fait le pèlerinage des Propylées, de l'Erechtheion et du Parthénon, un homme a évoqué chez nous l'âme grecque, et nous l'a montrée, je ne dis pas aussi belle qu'elle avait été en son temps, plus belle encore : car le christianisme a passé sur elle pour l'épurer. Et cet homme, c'est Racine.

A la Grèce, il a emprunté la plus admirable de ses légendes, c'est l'histoire de la guerre de Troie, du duel gigantesque qui a mis aux prises l'Europe et l'Asie, et d'où est résulté, on peut le dire, l'avenir de la civilisation. De cette grande lutte, un certain nombre de figures surgissaient, dans lesquelles l'âme grecque avait mis sa première notion d'elle-même et de ses qualités : c'était Ulysse, la souplesse du génie grec ; c'était Hélène, la beauté ; c'était Andromaque, la fidélité conjugale ; c'étaient Alexandre, Pyrrhus, Achille, le courage grec : en un mot, toutes les vertus de la Grèce se trouvaient réunies dans l'épopée d'Homère.

Entre les figures que lui offrait cette épopée, Racine a choisi la plus pure : Andromaque. Vous allez voir comment il l'a transformée. Auprès d'elle, il a groupé deux personnages, dont les noms éveillent la grandeur la plus terrible et la plus noble en même temps de la civilisation grecque : Oreste, le fils de Clytemnestre et d'Agamemnon, le meurtrier de sa mère par esprit de justice, la victime impardonnée des Euménides, — et Pyrrhus, le fils d'Achille, en qui revit sa bravoure et quelque chose aussi de sa férocité. C'est, enfin, Hermione, le petite-fille d'Hélène. En un mot, tout ce que l'antiquité grecque a entrevu de grandeur, de fatalité, de sentences terribles pesant sur l'humanité, et en même temps de splendeur dont elle avait enveloppé sa misère essentielle, le poète réunit tout cela dans sa pièce. Et, de même que la dureté du génie latin s'était amollie, à l'aube du christianisme, grâce à la tendresse de Virgile, de même l'Andromaque que lui offrait le génie d'Homère, il l'adoucit avec la tendresse du génie racinien.

Comment vont évoluer ces personnages ? De la manière la plus simple du monde. Hermione est fiancée à Pyrrhus. Elle a été envoyée à la cour de celui-ci pour y contracter un mariage dont les accords ont été réglés auparavant ; elle y séjourne depuis longtemps. Mais le mariage ne se conclut pas. Pourquoi ? Parce que Pyrrhus s'est épris d'une captive, Andromaque, la veuve d'Hector, qu'il essaye d'obtenir sa main, et que, espérant fléchir la résistance de celle qu'il aime, il prolonge le plus possible les délais qu'il a fixés pour son mariage avec Hermione.

Nous sommes ici, Mesdames et Messieurs, dans une situation un peu délicate, et sur laquelle je vous demande la permission de m'expliquer en toute franchise, comme je l'ai toujours fait devant le public qui vous a précédés. Le xviii^e siècle ne montrait pas certaines situations trop crues, et n'appelait pas certaines choses par leur nom. La vérité, dans le cas que nous présente Racine, c'est qu'Hermione n'est pas une jeune fille : c'est une jeune femme. Le mariage, ou plutôt l'accord avec Pyrrhus, a été déjà consommé. Hermione a donc vis-à-vis de Pyrrhus une rancune de femme délaissée. Remarquez bien ce point : c'est ce qui vous expliquera toute la psychologie de ce caractère et tout son fonctionnement. Vous entendrez, chemin faisant, certains vers qui expliquent bien cette pensée de Racine. Oreste, jaloux, nous dit que

Hermione à Pyrrhus prodiguait tous ses charmes.

Cela a un sens très net. Somme toute, Hermione est une femme vindicative, qui se venge de celui qui l'a abandonnée.

Cette Hermione, avant que son mariage ne fût arrêté et conclu

avec Pyrrhus, a été recherchée par Oreste. Oreste est le type de ces êtres désignés par le destin, à qui rien ne réussit. Ils ont beau avoir des germes de vertu, des instincts de grandeur, des habitudes d'héroïsme même; je ne sais quelle influence céleste les a marqués au front d'un sceau fatal. Ils sont réservés et promis au malheur. Oreste est malheureux dans l'amour filial. Il a vu égorger son père, il a dû tuer sa mère; il recherche une femme en mariage: cette femme est accordée à un autre homme. Cette âme malheureuse est remplie de venin, comme le lui dit Hermione:

Seigneur, je le vois bien, votre âme prévenue
Répand sur mes discours le venin qui la tue.

Oreste est foncièrement, essentiellement marqué par la fatalité. Il pourrait dire, comme le disaient si souvent les héros du romanisme, et avec plus de justesse qu'eux: « Je suis maudit ». Il n'y a pas de déception plus vive ni de souffrance plus cuisante que celles de l'amour; joignez à tous les malheurs d'Oreste celui d'être un amant dédaigné, et, lorsqu'il se trouvera en présence de son infortune, ne sera-t-il pas capable de tout, de la folie et de l'assassinat?

La femme pour laquelle Hermione est délaissée, celle à qui vont les préférences de Pyrrhus, c'est la veuve d'Hector: non pas la captive résignée que nous montrent le poème homérique et la tragédie grecque, mais une femme qui, grâce à une civilisation nouvelle, celle sur laquelle ont passé la féodalité avec son respect des femmes et le christianisme avec son sentiment de la dignité humaine, jouit dans le palais de Pyrrhus d'une situation que les captives grecques n'ont jamais connue. Elle est entourée d'égards; elle conserve la noblesse de son rang; elle a près d'elle son fils, Astyanax: elle l'élève dans la vague espérance qu'un jour, peut-être, il relèvera les remparts de Troie, et qu'en tout cas il fera revivre l'âme de son père, de cet Hector qu'elle a adoré et à qui elle reste fidèle par delà la tombe. La poursuite amoureuse de Pyrrhus la gêne, l'inquiète. Comment s'en défendre? Ah! elle ne va pas s'envelopper de sa dignité, opposer une résistance hautaine aux recherches de Pyrrhus: car cela pourrait retomber sur son fils; et même, elle est femme, elle est belle, c'est-à-dire qu'elle est coquette et qu'elle est rusée. Aussi, se sert-elle de ses armes naturelles, — et de cela, Messieurs, nous ne pouvons pas lui en vouloir. Elle possède le plus précieux des dons, surtout pour une femme: une beauté aux charmes de laquelle rien ne résiste. Elle est habile; elle est attentive, comme les faibles, qui sont obligés de se défendre par des moyens détournés. Elle n'en-

courage pas Pyrrhus ; mais elle ne le décourage pas. Elle ne lui dit tout à fait ni oui ni non ; elle joue avec lui. Elle prolonge cette situation, en se disant que peut-être un événement imprévu viendra à son secours, mais qu'en attendant il s'agit de durer, et surtout de sauver son fils.

Pris de la sorte entre cette Hermione abandonnée et rugissante, et cette Andromaque à qui sa tristesse et ses pleurs donnent un attrait de plus, Pyrrhus se trouve, il faut le reconnaître, dans la situation la plus difficile, la plus ridicule qu'un homme puisse connaître : il est aimé d'une femme qu'il n'aime pas, et il aime une femme qui ne l'aime pas. C'est une position très embarrassante. Racine en est venu à bout à force d'adresse, de vérité, de hardiesse. Pour sauver ce personnage du ridicule, pour lui conserver la dignité royale et héroïque qu'il doit avoir, remarquez quel tour de force le poète va faire, et quelle habileté d'exécution il va montrer. C'est à peine si, de temps en temps, quelque note comique perce à travers le rôle de Pyrrhus : par exemple, lorsqu'après avoir fait le serment de ne plus jamais revoir Andromaque, il cède à son premier sourire, et, pendant que son confident Félix lui fait la morale, il reprend la conversation avec celle à laquelle il avait juré de ne plus parler. — Ce qui a aidé Racine à préserver ce caractère du ridicule, c'est la menace terrible que fait Pyrrhus, et que, nous le sentons bien, il n'hésitera pas à mettre à exécution. C'est ici que la connaissance du génie antique a été d'un grand secours à Racine. Pyrrhus est maître de la vie d'Asryanax, c'est-à-dire qu'il tient Andromaque par le sentiment maternel. Lorsque la résistance de celle-ci devient désespérante, Pyrrhus lui fait entendre que son fils va être égorgé : Andromaque, immédiatement, semble tout accorder, tout promettre, pour sauver son fils. Un homme qui menace de mort, un homme qui tient dans ses mains l'existence d'un enfant et qui peut broyer le cœur d'une mère, oh ! le ridicule pourra l'effleurer ; mais il aura toujours, dans la partie qu'il joue, le bénéfice de l'attitude effrayante, terrifiante. C'est donc par ce rôle d'Asryanax, qu'on ne voit pas, qui reste dans la coulisse ; c'est par la menace qui se sent au-dessus de l'action, que le poète a pu éviter à Pyrrhus une attitude ridicule, résultat de la situation que je viens d'exposer.

Enfin, Oreste lui-même va se trouver entre Hermione et Pyrrhus, entre Hermione et Andromaque. Il constitue le nouvel élément qui, introduit dans une combinaison chimique, amène fatalement l'explosion. Vous connaissez cette loi, ou plutôt ce phénomène de chimie, qui veut que deux substances, mises en

présence l'une de l'autre, n'arrivent à se combiner que grâce à un facteur nouveau. Mettez un troisième corps en présence des deux premiers : immédiatement l'explosion se produit. Oreste, par cela seul qu'il met Pyrrhus en demeure d'épouser Hermione ou de la renvoyer, et en même temps qu'il met Hermione en demeure de choisir, une fois pour toutes, entre Pyrrhus et lui, enfin qu'il oblige Andromaque à dire un oui ou un non définitif, Oreste vient précipiter le dénouement : la crise est imminente et inévitable. — Voyez alors ce qui se produit : à mesure que Pyrrhus se rapproche d'Andromaque, Hermione se rapproche d'Oreste, et inversement. Les sentiments de tous ces personnages sont en puissance réciproque les uns des autres : aucun d'eux ne peut plus faire un mouvement qui ne soit immédiatement ressenti par son voisin et dont celui-ci n'éprouve le contre-coup. Pyrrhus revient-il à Hermione : Oreste est furieux et parle de se venger. Hermione encourage-t-elle Oreste : Oreste est prêt à tout ; il ira jusqu'à l'assassinat pour lui plaire. Et Andromaque, entre les deux, essayant de ménager la situation, de sauver son fils, comme elle est prise, elle aussi, dans ces rouages, qui empêchent la machine de tout broyer immédiatement, mais qui ne font que retarder le résultat !

Alors, par la progression des sentiments la plus simple et la plus naturelle, la catastrophe s'annonce, se prépare, se produit peu à peu. Hermione en vient au dernier degré de l'exaspération, parce que la présence d'Oreste oblige Pyrrhus à s'écarter d'elle et à demander à Andromaque un consentement qu'elle finit par accorder. Lorsqu'Andromaque, pour sauver son fils, a promis d'être la femme de Pyrrhus, et qu'elle a confié à sa suivante qu'elle ne survivra pas à ce nouveau mariage, mais qu'elle laissera son fils à la garde de Pyrrhus, Hermione résout de se venger. Elle fait venir Oreste, et lui déclare qu'elle lui appartiendra, lorsqu'il aura tué Pyrrhus. Oreste remplit sa promesse : il va tuer Pyrrhus. — Que se produit-il alors ? Le plus naturel encore et le plus logique des revirements féminins. Ici, je demanderai instamment à la partie masculine de mon auditoire de me protéger au besoin contre l'autre..... Quel est l'homme qui, dans une discussion avec une femme, ne l'a pas entendue tout à coup nier avec la dernière énergie ce qu'elle venait d'affirmer l'instant d'auparavant, et lui soutenir que ce n'est pas vrai ? Elle se ferait hacher plutôt que de convenir du contraire : et il est certain qu'elle est de bonne foi. Eh bien, Oreste arrive, les mains sanglantes, tendant son poignard ; il dit à Hermione : j'ai tenu ma promesse ; à vous de tenir la vôtre. Partons. — Qu'avez-

vous fait ? — J'ai tué Pyrrhus. — Tué Pyrrhus ! qui te l'a dit ? »
Oreste est stupéfait.

Quoi ! Ne m'avez-vous pas,
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

Le malheureux n'a plus qu'une chose à faire : c'est de devenir fou, — et c'est ce qu'il fait. De même, Hermione n'a plus qu'une chose à faire : se tuer, — et c'est ce qu'elle fait.

Imaginez une autre situation pour ces personnages ; imaginez l'Andromaque de Racine devenant la femme de Pyrrhus : ce n'est pas possible. Imaginez Hermione renonçant à se venger de Pyrrhus : ce n'est pas possible. En vain vous essayerez de modifier les rôles. Par cela seul que Racine a créé ces âmes, qu'il y a mis une certaine puissance, elles doivent aller jusqu'au bout de leur logique, celle de la passion ; elles doivent aller jusqu'au bord du précipice et finalement y tomber sous nos yeux, pour démontrer une fois de plus que les entraînements de l'âme humaine sont une chose terrible, que l'amour n'est pas la galanterie, mais la plus redoutable de toutes les passions, et que le malheureux qui s'engage corps et âme dans un sentiment sans issue sera inévitablement broyé. On dirait que les personnages d'Andromaque sont enfermés dans une prison aux parois de fer. Ils essaient de se délivrer mutuellement : ils ne le peuvent pas. Ils se précipitent contre ces murs qui ne cèdent pas ; ils s'y déchirent les mains ; ils se déchirent eux-mêmes. Enfin ils tombent devant nous, pantelants ; et, jusqu'au bout, ils sont restés dans la vraisemblance. — Voilà ce que l'art de Racine a produit. Il n'a pas besoin d'aventures extraordinaires, comme Corneille : il lui suffit d'observer la vie, de la jeter palpitante devant nous, et il nous fait frissonner d'horreur et d'admiration.

Il ne me reste plus, Mesdames et Messieurs, qu'à vous montrer comment cette pièce est de tous les temps ; que c'est une pièce antique, qui est en même temps une pièce du xvii^e siècle, et qu'elle a pu se produire à un moment particulier de la civilisation française. Il a fallu un certain degré d'épuration dans les mœurs, dans le langage, dans les sentiments, pour que la tragédie de Racine ne devint pas, pour ainsi dire, un drame par anticipation. Somme toute, le sujet de Racine pourrait être traité par un dramaturge contemporain ; mais voyez combien la couleur du sujet changerait ! — D'abord, la condition des personnages les oblige à une certaine tenue, à une certaine dignité, et c'est au profit de notre plaisir. Vous allez vous en rendre compte tout à l'heure, en entendant la manière dont Oreste s'acquitte de son ambassade auprès de Pyrrhus :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix...

et le reste. C'est ainsi qu'un Lionne, qu'un Créqui présentaient leurs lettres de créance à un roi d'Angleterre ou d'Espagne : c'est le langage le plus poli, le plus noble et le plus simple, celui du grand siècle. — Lisez maintenant dans Saint-Simon la manière dont se négociaient les mariages, le protocole qu'on y observait : vous aurez les sentiments, le langage d'Hermione. Et qu'on n'accuse pas d'in vraisemblance cette pièce qui nous montre une princesse installée à la cour d'un roi qui ne l'épouse pas et qui va la renvoyer. C'est un événement que la cour de France a vu quelques années après Racine. Racine avait devancé l'histoire. Il y a devant le Louvre un jardin qui s'appelle le Jardin de l'Infante : vous êtes-vous jamais demandé pourquoi ? C'est qu'il y a eu une infante d'Espagne appelée de son pays pour être la femme de Louis XV. Dans l'intervalle du mariage et de l'arrivée de la jeune princesse, la politique a défait ce qu'elle avait fait : elle a détruit l'union qu'elle avait préparée. Au bout de plusieurs années de séjour en France, la petite infante, toute pleurante, tout humiliée, a repris le chemin de son pays sans épouser le roi de France. — Vous vous demandez aussi comment il se fait qu'une captive, une prisonnière de guerre, une reine détronée pût jouir à la cour de Pyrrhus (mettons à la cour de Louis XIV) d'égards comparables à ceux qui entourent Andromaque. Rappelez-vous tout simplement l'histoire de ces reines exilées qui ont vécu au château de Saint-Germain, comme la femme de Jacques II ; ou encore de ces pauvres petites princesses qui étaient données en gages par la diplomatie à la suite d'un traité, et qui venaient à la cour d'un ennemi, le cœur gros d'inquiétude, comme la duchesse de Bourgogne, princesse de Savoie, mariée à l'héritier de la couronne de France, après que le grand roi eut fait à son père une guerre acharnée. Cette jeune femme, repliée sur elle-même, espionne par patriotisme, gaie par dissimulation, hypocrite de la plus charmante manière, trahissait tous les secrets d'Etat de Louis XIV au bénéfice de son père.

Il n'y a donc pas un détail de cette tragédie d'*Andromaque* qui ne puisse, au point de vue de la couleur locale, s'expliquer par les mœurs contemporaines. Et dire qu'on a refusé à Racine cette couleur ! Certes, Messieurs, j'ai la plus sincère admiration pour les grands poètes du romantisme, qu'ils s'appellent Victor Hugo ou Musset ; mais comparez la couleur prétendue espagnole de *Ruy Blas* ou d'*Hernani*, ou encore la couleur prétendue italienne des

délicieux drames romantiques de Musset avec celle des tragédies de Racine : est-ce qu'à ce point de vue particulier de la couleur, de l'art de situer et de placer une action, Racine ne l'emporte pas de beaucoup ? C'est Racine qui nous fera cet incomparable tableau de la dernière nuit de Troie, dans lequel je ne dirai pas qu'il égale Virgile et Homère, mais qu'il les dépasse ; c'est Racine qui, avec quelques mots, nous fait voir toute l'ancienne Grèce, ses croyances religieuses, l'idée qu'elle se faisait des rapports de l'âme et de la divinité. Si maintenant nous considérons l'exécution de détail, la franchise et le naturel, connaissez-vous une langue plus humaine et plus forte par l'extrême simplicité des termes que celle du fameux couplet que vous allez entendre dans la bouche d'Hermione jalouse, et qui fait, comme puissance dans l'art, le pendant au couplet d'Andromaque, sur la dernière nuit de Troie ? Je pourrais continuer longtemps : tout, dans cette poésie admirable, nous montre des qualités qui non seulement étaient uniques pour ce temps-là, mais qui supportent toutes les comparaisons dans le présent et dans le passé.

Aussi, cette tragédie d'*Andromaque*, je ne saurais vraiment la comparer qu'à un de ces chefs-d'œuvre comme l'ancienne Grèce en a eu beaucoup au seuil de ses temples. Imaginez une de ces merveilleuses statues qui sont aujourd'hui l'honneur de nos musées, comme la Vénus de Milo, et toutes ces splendeurs qui vont se dérouler le long de la voie sacrée, et qui vont conduire peu à peu le visiteur, comme des insignes de beauté, comme des indicatrices d'idéal, vers le temple où se trouvera la statue suprême. Eh bien, ce génie de Racine, qui devait s'élever d'*Andromaque* à *Britannicus*, de *Britannicus* à *Phèdre*, et qui, pour terminer, devait monter d'un seul bond jusqu'à Dieu lui-même, au terrible Jéhovah de la Bible, dans *Athalie*, Racine a mis, au début de son théâtre, comme à l'entrée d'une voie sacrée, cette pure figure d'*Andromaque*. Ce sont des chefs-d'œuvre de marbre, comparables à ceux d'un Phidias ou d'un Praxitèle, qui vont se succéder au long et au cours de sa carrière.

Ma tâche, Mesdames et Messieurs, serait remplie, et au delà de mon espérance, si j'avais pu faire passer en vous, au moment où vous allez entendre *Andromaque*, quelque chose de la profonde admiration que j'éprouve pour ce chef d'œuvre. Et maintenant, je vous laisse face à face avec la pièce et ses interprètes.

Sujets de Compositions.

I

Université de Rennes.

CONCOURS DES BOURSES DE LICENCE (1899).

Composition latine.

Quo jure de Homero scripserit Horatius : « Quidquid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non, — Planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit. »

Composition française.

La Bruyère écrit : « L'on ne peut guère charger l'enfance de la connaissance de trop de langues... Si l'on remet cette étude si pénible à un âge un peu plus avancé..., on n'a pas la force de l'embrasser par choix, ou l'on n'a pas celle d'y persévérer ; et si l'on y persévère..., c'est borner à la science des mots un âge qui veut déjà aller plus loin, et qui demande des choses. »

Presque en même temps, Malebranche écrivait : « Il faut étudier les langues, mais c'est lorsqu'on est assez philosophe pour savoir ce que c'est qu'une langue, lorsqu'on sait bien celle de son pays, lorsque le désir de savoir le sentiment des anciens nous inspire celui de savoir leur langage, parce qu'alors on apprend en un an ce qu'on ne peut sans ce désir apprendre en dix. »

Laquelle des deux opinions vous paraît le mieux fondée ?
Donnez vos raisons à l'appui de votre choix.

LICENCE ÈS LETTRES (juillet 1899).

Dissertation latine.

1. Quæritur quonam modo apud Romanos valuerit ea vis quæ mos majorum dicebatur.

2. Quæritur quonam modo M. Tullius Cicero superstitionem intelligeret cum scriberet : « Ut religio propaganda etiam est, quæ est juncta cum cognitione naturæ, sic superstitionis stirpes omnes excidendæ. » (*De Divin.*, 2, 72.)

3. Ostendes quonam modo veteres fabulas intellexerit P. Ovidius Naso.

Composition française.

1. Etudier et discuter ce jugement de Sainte-Beuve : « Pascal est à la fois plus violent que Bossuet et plus sympathique pour nous ; il est plus notre contemporain par le sentiment. Le même jour où l'on a lu *Child-Harold* ou *Hamlet*, *René* ou *Werter*, on lira *Pascal*, et... il nous fera comprendre et sentir un idéal moral et une beauté de cœur qui leur manque à tous. » (*Causeries du Lundi*, tome V.)

2. Que pensez-vous de ce jugement de Voltaire : « Qui ne se plaît pas à Regnard n'est pas digne d'admirer Molière » ?

3. Comment a-t-on pu dire de Chateaubriand qu'il était le père du romantisme ?

Thème latin.

L'Eduen Diviciac, parlant en leur nom, dit que (*style indirect*) :
 « Le sort des Séquanes vainqueurs était devenu pire que celui des Eduens vaincus, car Arioviste, roi des Germains, s'était établi dans leur pays et avait occupé le tiers du territoire séquane, qui était le plus fertile de toute la Gaule, et actuellement il commandait aux Séquanes d'évacuer un second tiers, parce que, quelques mois auparavant, étaient venus se joindre à lui 24.000 Harudes, auxquels il entendait qu'on donnât une place pour s'installer. Il arriverait sous peu d'années que tous les Gaulois seraient chassés de leur pays, et que tous les Germains passeraient le Rhin : en effet, on ne pouvait comparer le territoire de la Gaule avec celui des Germains, ni sa civilisation avec la leur. D'ailleurs, Arioviste, une fois les troupes des Gaulois vaincues dans une bataille (la bataille qui s'était livrée à Magetobrig), les traitait en tyran superbe et cruel, se faisait livrer comme otages les enfants de toutes les familles les plus nobles, et, pour faire des exemples, les soumettait à tous les tourments, si l'on faisait quoi que ce fût sans son assentiment ou son approbation. Désormais, à moins de recevoir quelque secours de César et du peuple romain, les Gaulois seraient obligés de faire ce qu'avaient fait les Helvètes et d'émigrer de leur pays. Si leur supplique venait jamais à être connue d'Arioviste, ils ne doutaient pas qu'il ne fit mourir tous les otages qui pourraient alors être en sa puissance.

Littérature latine.

1. Les *Histoires* de Tacite : date de leur publication ; que comprennent-elles ? Qu'en avons-nous conservé ?

2. La querelle des Anciens et des Modernes au temps d'Horace.

3. Tite-Live : sa conception de l'histoire ; l'érudit, le Romain, l'orateur.

Thème grec.

Tu me sembles ne pas savoir si c'est l'éloquence, ou la vie, ou la rhétorique, ou la philosophie, ou la politique, ou la mort de Démosthène qu'il faut célébrer. Mais il n'est pas difficile de sortir de cette incertitude : prends n'importe quoi, l'éloquence en elle-même, par exemple, et fais porter ton discours sur ce sujet. L'éloquence de Périclès ne te suffirait pas ; de celui-ci la renommée nous a transmis des éclairs, des coups de tonnerre, une sorte d'aiguillon persuasif, mais nous ne la voyons pas elle-même, son éloquence ; il est évident qu'au delà de l'image que nous en formons, il ne subsiste rien qui soit capable de soutenir l'épreuve du temps et le jugement des hommes. Celle de Démosthène au contraire... mais il faut que je te laisse cela à dire, pour le cas où tu te tournerais de ce côté-là. Si tu te tournes vers les qualités de son âme ou ses talents politiques, il faut limiter ton sujet à une qualité quelconque, ou, si tu veux une matière plus abondante, en choisir deux ou trois, qui fourniront un développement suffisant à ta dissertation ; car il y a beaucoup d'éclat dans toutes.

Histoire de la philosophie.

1. Exposer les diverses théories morales des sceptiques grecs.
2. De la nature de l'âme selon Spinoza.
3. Principes généraux de l'évolutionisme.

Philosophie.

1. La parole mentale. — Différences individuelles qu'elle peut présenter. — Son rôle dans la lecture et l'écriture.
2. L'association des phénomènes psychologiques.
3. Le raisonnement. — Le raisonnement inductif et le raisonnement déductif ; existe-t-il entre l'un et l'autre des différences essentielles ?

Histoire ancienne.

1. L'état politique et social de Sparte jusqu'à la fin de la guerre du Péloponèse.
2. Les Séleucides.
3. Septime Sévère.

Histoire du Moyen-Age.

1. Les origines de la Renaissance en Italie.

2. L'empereur Louis de Bavière.
3. La législation et l'administration de Charlemagne.

Histoire moderne.

1. La Hollande au xvii^e siècle.
2. L'œuvre sociale de la Révolution française.
3. La Révolution de 1848 en France.

Thème anglais et allemand.

Le talent de bien dire, voilà l'esprit de notre race, esprit moyen entre la haute spéculation et l'observation minutieuse, entre l'invention hardie des idées universelles et la collection scrupuleuse des petits faits. Cet esprit circule entre ces deux extrêmes et les rapproche ; il sait expliquer, éclaircir, développer ; il est capable de mettre toute idée à la portée de tout esprit ; il n'avance que pas à pas ; il ne sort d'une idée que pour entrer dans l'idée la plus voisine ; il sait les voies de penser les plus unies, les plus directes et les plus coulantes ; il a horreur de tout écart ; il est par excellence méthodique et universel ; c'est le professeur de l'espèce humaine et le secrétaire de l'esprit humain. Il n'est ni érudit ni peintre ; il ne retirera de chaque objet que quelque idée sommaire accessible à tous ; il laissera glisser hors de ses prises le pêle-mêle des menus détails ; il n'apercevra point la multitude des circonstances particulières et sensibles, qui donnent à la chose son caractère et son relief. D'autre part, il n'est ni métaphysicien ni artiste ; il laissera les Grecs et les Allemands sonder la nature intime de l'objet ; il n'en prendra qu'une idée courante. Toute son envie est de saisir agilement une notion nette, de circulation facile, qui puisse se traduire du premier coup en une autre, et celle-ci de même, de façon que toutes forment une échelle suivie, où nul barreau ne manque ou ne casse, et qu'on puisse gravir ou descendre tout entière en un instant. Son travail est de fixer le sens des mots généraux ; son œuvre est d'établir l'ordre des idées générales ; son mérite est de dissenter par delà des vérités locales, en deçà des vérités métaphysiques ; son nom est la raison oratoire, et sa gloire est de composer de beaux discours.

TAINÉ, *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire.*

Littérature allemande.

1. La philosophie de l'histoire de Herder.
2. Les rapports entre la philosophie de l'art et la philosophie de la nature de Goethe.

3. Jusqu'à quel point le *Wallenstein* de Schiller peut-il être appelé le chef-d'œuvre du théâtre classique de l'Allemagne?

Dissertation allemande.

1. Wolfram von Eschenbach's Parzival.
2. Schiller's Jugenddramen.
3. Goëthe's Romane.

Dissertation anglaise.

1. What are the main characteristics of the Elizabethan drama and of the French classical tragedy, and in what respects do they differ?

2. Al. Pope's position in English literature. Is he one of the great poets?

3. Give a briefsketch of the origin and the development of the English novel.

Version allemande.

Den Einfall des Herrn Professor Gottsched's seinen *Kern der deutschen Sprachkunst* den sämmtlichen berühmten Lehrern der Schulen in und ausser Deutschland zu zuschreiben, muss man ihn nicht für einen recht unverschämten Kniff eines gelehrten Charlatans halten? Denn was ist diese Zuschrift anders als ein Bettelbrief, seine Grammatik zu einer classischen Grammatik deswegen machen zu helfen, weil sie in vier Jahren dreimal gedruckt worden und der Herr Autor darüber ein compliment aus *Wein* und aus *Chur* im Graubünderlande erhalten hat? Wenn der Name des Verlegers unter dieser Zuschrift stünde, so würde ich weiter nichts daran auszusetzen haben, als diesen vergessen, den Herren Rectoren und Conrectoren in jedes Dutzend Exemplare die ihre Schüler verbraucht würden, das, dreizehnte gratis obenein zu versprechen. Aber dass sich Gottschen selbst durch seine blinde Eitelkeit zu diesem Schritte verleiten lassen, das muss ihn nothwendig in den Augen aller Rechtschaffenen nicht bloss lächerlich, es muss ihn verächtlich machen. Denn, wenn es auch schon unwidersprechlich wäre, dass seine Sprachkunst vor allen andern in den Schulen eingeführt zu werden verdiente hätte, ein grosser Mann, wie er sein will — denn alle grosse Männer sind bescheiden — einen dergleichen Vorzug nicht vielmehr in der Stille abwarten, als ihn zu erschleichen suchen sollen! Aber die berühmten Lehrer der Schulen, wie haben die sich dabei verhalten? Sehr leidend; doch scheint es eben nicht dass sie so leicht zu bestechen gewesen sind. Und in der That, wäre es für den Herrn

Professor selbst sehr zu wünschen, dass sie sämmtlich ganz und gar nicht auf seine Zuschrift reflectiret hätten. Denn ich Sorge, man fängt auch schon auf Kleinen Schulen an, den berühmten Gottsched auszulachen. Wenn nun der Lehrer das Büchelchen, über welches er zu lesen gebeten worden, auf allen Seiten verbessern und widerlegen muss, was für eine Achtung können die Schüler für den Professor mit auf die Universität bringen? Und dass jenes wirklich zum Theil geschehen, beweisen unter andern die Anmerkungen welche Herr Heinz, Rector zu Lüneburg, über die Gottschedische Sprachlehre vor kurzem an's Licht gestellt hat. » Da das Werk, hebt er seine Vorrede an, welches diese Anmerkungen veranlasst hat den Schulen gewidmet und zugeschrieben war, so hat, dünkt mir, der berühmte Verfasser, wenn er uns anders so viel zutrauet, schon längst eine Kritik darüber vermuthen müssen; und da unter so vielen Schullehrern sich doch meines Wissens keiner dazu entschlossen hat, so dürfte ich mir wohl ohne Eitelkeit den Vorzug anmassen, dass ich die Aufmerksamkeit desselben auf die Schulen unter allen, mit der grössten Achtung erwiedert habe. »

LESSING, *Literaturbriefe*.

Version anglaise.

And what have kings that privates have not too,
 Save ceremony, save general ceremony?
 And what art thou, thou idol ceremony?
 What kind of god art thou, that suffer'st more
 Of mortal griefs than do thy worshippers?
 What are thy rents? what are thy comings — in?
 O ceremony, show me but thy worth!
 What is thy soul of adoration?
 Art thou aught else but place, degree and form,
 Creating awe and fear in other men?
 Wherein thou art less happy being fear'd
 Than they in fearing.
 What drink'st thou oft, instead of homage sweet,
 But poison'd flattery? O, be sick, great greatness,
 And bid thy ceremony give thee cure!
 Think'st thou the fiery fever will go out
 With titles blown from adulation?
 Will it give place to flexure and low bending?
 Can'st thou, when thou command'st the beggar's knee,
 Command the health of it? No, thou proud dream,
 That play'st so subtly with a king's repose;
 I am a king that find thee, and I know

'Tis not the oil, the sceptre and the ball,
 The sword, the mace, the crown imperial,
 The intertissued robe of gold and pearl,
 The haughty title running 'fore the king,
 The throne he sits on, nor the tide of pomp
 That beats upon the high shore of this world,
 No, not all these, thrice gorgeous ceremony,
 Not all these laid in bed majestical,
 Can sleep so soundly as the wretched slave,
 Who with a body fill'd and vacant mind
 Gets him to rest, cramm'd with distressful bread.

SHAKESPEARE, *Henry the 5th*.

II

Université de Nancy

BACCALAURÉAT MODERNE

2^o Langues vivantes.

THÈME ALLEMAND OU ANGLAIS.

Allez en Flandre, et regardez le public, dans les moments de joie, dans les fêtes, à Anvers ou autre part ; vous verrez des hommes qui mangent bien, qui boivent mieux, qui fument avec beaucoup de sérénité d'âme, l'air grave, avec de grands traits irréguliers... C'est d'ailleurs, c'est d'une autre Hollande, que Rubens a tiré les brutes superbes de ses tableaux. Après les guerres de religion, ces grasses contrées, si longtemps dévastées, avaient fini par atteindre la sécurité civile. La terre y est si bonne et les gens si sages qu'on y retrouva du premier coup le bien-être ; et le contraste du présent et du passé poussa les habitants à la jouissance.

VERSION ANGLAISE.

La philosophie des proverbes.

The interest we may derive from the study of proverbs is not confined to their universal truths, nor to their pleasantry ; a philosophical mind will discover in proverbs a great variety of the most curious knowledge. The manners of a people are painted after life in their domestic proverbs ; and it would not be advan-

cing too much to assert, that the genius of the age might be often detected in its prevalent ones. Proverbs peculiarly national, while they convey to us the modes of thinking, will consequently indicate the modes of acting among a people. The influence of manners and customs over the language of a people would form a subject of extensive and curious research.

VERSION ALLEMANDE.

Le commerce en Chine.

Der chinesische Handel ist uralt, aber für den europäischen Verkehr war bekanntlich lange Zeit allein der Hafen von Kanton geöffnet. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts nahm China für seinen Thee nur Silber, keine Waare. Erst seit Anbeginn des laufenden Jahrhunderts werden Baumwollwaaren, Tuche, verarbeitete Metalle, Uhren und dergleichen eingeführt. China hat nötig zu verkaufen, nicht zu kaufen.

Chinas Binnenhandel ist ungeheuer ausgedehnt. Derselbe beschäftigt Fahrzeuge jeder Grösse, die zu Hunderttausenden auf den Strömen, Flüssen, Seen und Kanalen schwimmen. Er umfasst Produkte, welche die verschiedenen Provinzen miteinander austauschen.

Sujets de devoirs

LICENCE ET AGRÉGATION.

Université de Besançon

COMPOSITION FRANÇAISE (*Licence*).

1^o Le comique du *Tartuffe*.

2^o Le portrait d'Onuphre (*De la Mode*.) — V. S.-B. Port-Royal, I, III, ch. 16.

COMPOSITION LATINE.

Homerus litterarum græcarum pater.

THÈME LATIN.

« Avouons-le de bonne foi... » : Fleury, *Mœurs des Israélites*.

COMPOSITION ALLEMANDE.

Es sollen Kauffmann's und Schiller's ausichten über die sittliche wirkung der schaubüne erörtert und beurtheilt werden.

THÈME ALLEMAND.

Les premiers vers du *Menteur* de Corneille.

VERSION ALLEMANDE.

L. Weil, *La littérature allemande au XIX^e Siècle*, page 158,
Gervinus : Gœthe à Schiller, 50 lignes.

Soutenance de thèse.

M. Folkmar a soutenu la thèse suivante pour le doctorat d'université devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, en Sorbonne, le 9 janvier.

THÈSE FRANÇAISE.

L'Anthropologie philosophique considérée comme base de la morale.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. J. Canfield

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
433	L'INDUCTION CHEZ SOCRATE ET ^{re} ARISTOTE.....	Emile Boutroux, <i>Membre de l'Institut.</i>
434	LE THÉÂTRE GREC AU V ^e SIÈCLE	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
437	HISTOIRE DE L'ORGANISATION DE L'ÉTAT AU XIX ^e SIÈCLE. — <i>Le souverain (théories).</i>	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
438	« FRANCE... D'ABORD », DE M. H. DE BOBNIER (Conférence).....	N.-M. Bernardin, <i>Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.</i>
442	SUJETS DE DEVOIRS.....	Universités de Poitiers, de Caen et de Nancy.
444	OUVRAGE SIGNALÉ.	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^o)
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. E. L., à V. par B... — Nous n'insérons que les sujets de devoirs que les Facultés veulent bien nous adresser. Jusqu'ici nous n'avons rien reçu de T..., à notre grand regret. — Ce que vous dites pour l'histoire et la philosophie est exact, mais c'est précisément parce que les *historiens* sont plus nombreux que les *philosophes*. — Nos intentions étant aujourd'hui des réalités, nous n'avons pas cru devoir y revenir

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. PILOZ

L'induction chez Socrate et Aristote

Cours de M. EMILE BOUTROUX,

Professeur à l'Université de Paris.

Nous nous proposons d'étudier les théories modernes sur l'induction ; nous ne saurions donc nous étendre sur l'induction avant Bacon. Cependant, comme l'objet propre de Bacon est de remplacer la logique d'Aristote par une logique nouvelle, en particulier l'induction aristotélicienne qui lui parait puérite par l'induction savante, nous commencerons par l'étude de l'induction dans Aristote, et, celle-ci n'étant à son tour qu'un perfectionnement de l'induction socratique, nous dirons d'abord quelques mots de l'induction dans Socrate, à qui Aristote attribue l'introduction réfléchie du raisonnement inductif dans la discussion philosophique.

I

L'INDUCTION SOCRATIQUE.

Il y a deux choses, dit Aristote, que l'on peut, à bon droit, attribuer à Socrate : les raisonnements inductifs et les définitions générales.

Les définitions sont le but, l'induction est le moyen, et le mécanisme de l'induction est déterminé par le résultat auquel elle doit aboutir.

Qu'est-ce donc que les définitions que Socrate a en vue ? Elles sont pour Socrate la forme de la science. Comment, à son tour, cette science est-elle conçue ? Quel est le but du philosophe ? A l'encontre des sophistes, qui bornent la connaissance humaine à l'opinion, Socrate cherche proprement des connaissances qui ne soient pas des opinions, c'est-à-dire des propositions également acceptées par tous les hommes, précisément parce qu'elles ont pour fondement des notions communes, universelles. De plus, il cherche ces connaissances non pas dans un domaine quelconque, le domaine physique par exemple (ce domaine est celui dont la connaissance n'est accessible qu'aux dieux ; irrévocablement ils se le sont réservé, et sa nature est à jamais un secret pour l'homme) ; c'est dans un domaine bien délimité que Socrate veut établir la science, c'est dans celui des faits moraux, dans celui de la pratique, là même où de préférence s'exerçait la sophistique.

La science que poursuit Socrate est donc une science pratique, c'est-à-dire propre à diriger et même à engendrer l'action morale. Les définitions, expressions de cette science, devront donc manifester le caractère que tous les hommes attribuent, sciemment ou non, à la chose en question, et qui marque qu'elle est un bien ou un mal pour tous les hommes, de telle sorte qu'une fois en possession de cette définition l'individu possédera tout ce qu'il faut pour bien agir. Ainsi, la définition de la justice sera : « Ce que les lois ordonnent relativement aux hommes ». Celui qui a bien saisi cette définition sait ce que c'est que la justice, et comprend que tout homme raisonnable veut nécessairement être juste. Il y a en lui la capacité effective de la justice. (*Mém.* IV, 6.)

Pour arriver à de telles définitions, quel est le procédé approprié ?

Ce procédé consiste à considérer un certain nombre de cas dans lesquels les hommes usent couramment du terme à définir, à les comparer, et à en dégager la notion commune — qui les fait véritablement tels ou tels, et que, dans le langage vulgaire, on perd de vue faute d'attention.

Par exemple, s'il s'agit de chercher la définition de la justice, l'identité de la conformité aux lois — ou légalité — et de la justice se manifeste, dans le cas des lois écrites, par l'estime assurée dans l'Etat à celui qui obéit aux lois. Elle se manifeste de même dans le cas des lois non écrites édictées par les dieux, telles que le commandement d'honorer ses parents : en effet, ceux qui violent ces lois en sont inévitablement punis par le mépris de tous. Donc c'est une vérité générale que ce qui est conforme aux lois

l'est en même temps à la justice, et la définition de la justice est ainsi établie.

Autre exemple : Socrate veut démontrer qu'en toutes choses la compétence est la mesure de l'habileté. Il considère successivement plusieurs cas : le pilote est habile à conduire un navire parce qu'il sait son métier ; il en est de même d'un cocher, d'un cordonnier, chacun dans leurs professions respectives, tandis qu'un cordonnier, en tant que cordonnier, ne pourrait diriger convenablement un navire. Donc, d'une manière générale, on est habile dans les choses qu'on sait et incapable dans celles qu'on ne sait pas ; il ne suffit pas d'une simple routine, d'une banale pratique, il faut, pour posséder une chose, en avoir la connaissance théorique et spéciale : la compétence est donc la mesure de la capacité, et l'habileté se définit bien par la compétence, comme il s'agissait de le démontrer.

Socrate d'ailleurs ne se contente pas de constater et d'énumérer un certain nombre de cas ; il les discute. D'abord il considère les cas contraires : par exemple, à la liste des actions qu'on appelle justes, il opposera celle des actions qu'on appelle injustes, et il argumentera *a contrario*. Puis il considère des cas voisins des premiers, et néanmoins caractérisés autrement par les jugements des hommes. Ex. : ces actions, qu'on appelle d'abord injustes (celles qui ne sont pas conformes aux lois), cessent d'être tenues pour telles quand elles sont accomplies à la guerre contre l'ennemi ; il faudra donc rectifier et limiter dans ce sens notre définition primitive de la justice. C'est l'*absentia in proximo* de Bacon. En un mot, Socrate emploie l'examen contradictoire, et il ne retient que la définition qui, non seulement, répond à un nombre suffisant des cas évidents, mais encore résiste aux objections possibles tirées des cas en apparence contradictoires.

Cette conception de l'induction explique pourquoi le dialogue, la discussion méthodique est la forme nécessaire de la recherche philosophique. Il est, en effet, le mode naturel de l'examen contradictoire, et, à ce titre, il n'est point quelque chose d'arbitraire, d'accessoire dans l'induction socratique ; il en est au contraire une pièce essentielle.

De cet exposé il résulte que Socrate a donné pour objet à l'induction la tâche de s'élever du particulier au général comme objet de la science : définition qui a eu une grande fortune dans l'histoire de la philosophie, puis qu'aujourd'hui encore on répète souvent qu'il n'y a de science que du général.

Mais, si l'on y regarde de plus près, on constate certains carac-

tères qui donnent à l'induction socratique une physionomie particulière :

1° Socrate cherche le concept correspondant à un mot communément employé dans la vie morale. Il cherche, en somme, la définition communément admise des termes moraux.

2° Il suppose entre les choses du même genre une telle ressemblance qu'un petit nombre de cas suffise à en faire connaître l'essence. Ainsi il lui suffira de montrer que, dans trois ou quatre cas, l'habileté dépend de la compétence pour généraliser cette observation et l'ériger en définition.

3° Il dégage des jugements des hommes le concept commun qu'il cherche et qui, d'après lui, existe déjà, plus ou moins consciemment dans les esprits.

C'est grâce à ces trois postulats qu'il peut réaliser son objet, et, s'étant placé sur le terrain des sophistes, les vaincre avec leurs propres armes, et tirer des opinions elles-mêmes des principes généraux qui les dépassent.

II

L'INDUCTION ARISTOTÉLICIEENNE.

Nous n'examinerons pas si les petits socratiques, notamment Aristippe, n'ont pas eu quelque idée d'une induction beaucoup plus voisine de l'induction des modernes, laquelle cherche non pas un concept, mais la liaison des phénomènes donnés eux-mêmes, et si l'on ne trouverait pas chez eux le point de départ de la logique inductive des médecins empiristes et sceptiques. L'éminent historien des *Griechische Denker*, Théod. Gomperz, croit trouver dans un texte de la *République* de Platon l'indication qu'un philosophe, qu'il suppose être Aristippe, enseignait qu'on peut prédire les événements en observant l'ordre de leur succession.

Ceci prouverait sans doute que l'induction, dans son sens moderne, n'était pas aussi inconnue des anciens qu'on a une tendance générale à le croire, mais c'est là plutôt un antécédent curieux qu'une source véritable des doctrines modernes de l'induction. Nous passerons donc immédiatement à Aristote, que Bacon eut expressément en vue dans sa réforme de la méthode.

Aristote suit, dans l'ensemble, une marche analogue à celle de Socrate, à celle des penseurs grecs, et des philosophes en général. Il pose d'abord la fin qu'il veut atteindre et cherche ensuite les moyens appropriés. Cette fin, c'est la déduction néces-

saire du particulier à partir du général et à partir d'un général reconnu comme certain : c'est la démonstration.

Cette fin étant posée, le syllogisme est l'instrument nécessaire de la science. Mais le syllogisme suppose des principes. Comment ces principes nous sont-ils connaissables ? Par l'induction. Le général n'est et ne peut être connu que grâce à cette opération préalable : Aristote l'affirme nettement : « Ἀδύνατον τὰ καθόλου θεωρῆσαι, εἰ μὴ δι' ἐπαγωγῆς » (2 Anal. I, 18). Si, en effet, dans le fond des choses les principes sont avant les choses elles-mêmes, dans la vie pratique et en fait les hommes se trouvent uniquement en présence des choses, et c'est par leur intermédiaire seul qu'ils peuvent arriver à connaître les principes. Qu'est-ce donc que l'induction ?

Nous en avons dit un mot la dernière fois ; nous passerons donc un peu vite sur ce qui a été dit, pour développer spécialement quelques points nouveaux. L'induction sera évidemment un syllogisme, — puisqu'aussi bien c'est là le seul procédé de raisonnement véritablement rigoureux et scientifique ; — mais ce sera un syllogisme d'un genre spécial, un syllogisme où l'un des deux extrêmes est lié au moyen par l'intermédiaire de l'autre extrême qui joue ainsi le rôle de moyen.

Ex. : L'homme, le cheval et le mulet vivent longtemps.

L'homme, le cheval et le mulet sont des animaux sans fiel.

Les animaux sans fiel vivent longtemps.

Le terme le plus petit (l'homme, le cheval et le mulet) joue le rôle de moyen terme.

A quelle condition ce raisonnement est-il valable ?

Il est légitime si la seconde proposition : « L'homme, le cheval et le mulet sont des animaux sans fiel », est convertible en une proposition universelle, à savoir si l'on peut dire : « Tous les animaux sans fiel sont l'homme, le cheval et le mulet. »

Ainsi entendue, l'induction est le contraire exact de la déduction. Celle-ci va du général au particulier ; celle-là, du particulier au général. Le syllogisme démonstratif serait :

Tous les animaux sans fiel vivent longtemps.

L'homme, le cheval et le mulet sont des animaux sans fiel.

Donc l'homme, le cheval et le mulet vivent longtemps.

Il est visible qu'Aristote n'a fait autre chose que de mettre en forme l'induction socratique. Quelle est la condition de la longévité ? Je considère un certain nombre de cas (1^{re} proposition) ; je remarque ce qu'ils ont de commun (2^e proposition) ; je conclus

que cet élément commun est la condition cherchée (3^e proposition).

Il y a cependant quelques différences entre l'induction socratique et l'induction aristotélicienne.

1^o Aristote ne cherche pas seulement des définitions ou concepts, il cherche aussi des axiomes ou propositions.

2) Il ne cherche pas seulement des notions sur lesquelles les hommes s'accordent (et nous avons vu que c'était là le but particulier de la science exclusivement morale pour Socrate), il cherche aussi les principes de la nature elle-même.

Mais ces différences portent, en somme, sur l'emploi et la portée de l'induction plutôt que sur son mécanisme proprement dit. Ce mécanisme lui-même est très nettement décrit par Aristote.

Le point essentiel, ici, c'est la convertibilité de la mineure. L'induction est légitime si l'on peut transformer $a, b, c = P$ en : tout $P = a, b, c$; en d'autres termes, si a, b et c constituent la totalité des représentants du genre P . C'est ce qu'on appelle l'induction par énumération complète ou énumération aristotélique.

Il n'est pas douteux qu'au point de vue logique, Aristote ne définisse aussi l'induction. Mais, à ce point de vue, les théories modernes diffèrent-elles grandement de la sienne? Pour Bacon et Mill, comme pour Aristote, l'induction, envisagée logiquement, est le passage du particulier au général, la substitution de *tous* à *quelques-uns*. Ce n'est pas dans la forme de l'induction, mais dans son application à la réalité que gît la différence.

Là où Aristote dit simplement : quand la proposition est convertible, l'induction est légitime, les modernes cherchent à quelles marques on peut reconnaître que la proposition est effectivement convertible : c'est pour eux la question elle-même, l'essentiel : et c'est là toute la logique de Bacon et de Mill.

Or, si l'on se place ainsi au point de vue de l'application, c'est-à-dire de l'induction réelle, est-il bien certain qu'Aristote se soit contenté du critérium de l'énumération complète? Faut-il dire simplement, comme on le fait généralement, que, pour Aristote, l'induction se réduit à passer des parties au tout et qu'il ne se soit pas préoccupé d'une façon plus précise des conditions de convertibilité?

Le système d'Aristote lui-même soulève une difficulté qui, si l'on s'en tient à cette interprétation, paraît insurmontable. D'après sa *Métaphysique*, le nombre des cas est toujours infini, donc l'énumération ne saurait jamais être complète, et alors Aristote se met, de façon évidente, en contradiction avec lui-même.

Le célèbre auteur d'un traité de logique partout classique,

Sigwart, après avoir posé cette objection, répond très ingénieusement que ce n'est pas de l'observation des individus que part l'induction aristotélicienne, mais bien de l'énumération des concepts spécifiques, dégagés par l'esprit de l'observation des individus. Or, les espèces comprises sous un genre sont, pour Aristote, en nombre fini. En d'autres termes, l'objection ne porte pas ; car, dans l'induction aristotélicienne, on ne va pas des individus aux genres, mais des espèces aux genres.

Il est certain, en effet, que, tandis que Socrate ne paraît connaître d'autre distinction que celle du particulier et du général, Aristote distingue trois degrés : l'individu, l'espèce et le genre, l'espèce constituant un intermédiaire nécessaire entre les deux termes extrêmes. Toutefois, cette interprétation ne semble pas s'accorder avec les textes d'Aristote : il définit l'induction : « Ἡ ἀπὸ τῶν καθ' ἕκαστον ἐπὶ τὰ καθόλου ἔφοδος », et rien n'indique que « τῶν καθ' ἕκαστον » signifie précisément la somme des espèces. Dans les *Derniers Analytiques*, I, 48, il écrit : « Τῶν καθ' ἕκαστον ἡ ἀίσθησις », ce qui veut bien dire : la sensation se rapporte aux individus.

Pour démontrer inductivement qu'en chaque matière l'homme compétent est le plus capable, Aristote cite le pilote et le cocher. Il est clair qu'il ne pense pas à épuiser la liste des métiers passés, présents et à venir, et qu'il ne se pose pas la question de savoir si cette liste est finie ou infinie.

Mais, d'autre part, l'induction doit fournir ses principes à la démonstration elle-même, c'est-à-dire qu'elle doit fournir des principes universels et certains, et comment le pourra-t-elle, si elle ne comporte pas une forme tout à fait rigoureuse ?

La solution de la difficulté se trouverait peut-être dans les observations suivantes.

L'énumération doit être complète ; mais une énumération, aux yeux d'Aristote, peut être complète de deux manières : soit au point de vue matériel, soit au point de vue intellectuel. Une énumération complète des professions, au point de vue matériel, serait la liste de tous les métiers passés, présents et à venir. Une énumération faite au point de vue de l'esprit, au contraire, sera une liste suffisante pour que l'esprit ait la certitude que tous les cas qui peuvent se présenter rentrent dans les cas que l'on considère. En ce sens, trois cas, deux cas peuvent suffire. Rien n'empêcherait même, comme le veut Stuart Mill, qu'une induction se fondât sur un seul cas.

Ce qui autoriserait une pareille interprétation, c'est cette doctrine de la fin des *Analytiques*, couronnement de la logique d'Aristote, suivant laquelle c'est le νόος, en définitive, qui est le vrai

principe. C'est le νοῦς qui, au contact des sensations, en forme les concepts et la vérité, grâce à sa puissance propre : « Θιγγάνων καὶ νοῦν » (*Mét. A.* 7. 1072 b 21. — *De Anima*, III, 4-7, 429 a 10). Déjà, dans la sensation, la secrète influence du νοῦς nous fait saisir le général sous la figure du particulier : « Ἡ δ' αἴσθησις τοῦ καθολοῦ ἐστίν, οἷον ἀνθρώπου, ἀλλ' οὐ Καλλίου ἀνθρώπου ». C'est lui encore, dirons-nous, qui décide si l'énumération expérimentale est logiquement complète, c'est-à-dire contient tout ce qui est nécessaire et suffisant pour légitimer la conversion. Il n'y a pas de critérium matériel et de procédé mécanique qui puisse ici suffire. La formation de la science est une activité de l'esprit.

Aristote admet d'ailleurs que l'induction comporte des degrés d'évidence, et il dit, d'une manière générale, que le syllogisme est « βιαστικώτερον καὶ πρὸς τοὺς ἀντιλογικούς ἐνεργέστερον » que l'induction. Et ceci même s'accorde avec l'interprétation que nous proposons : le νοῦς, jugeant si l'énumération est complète ou si elle ne l'est pas, peut, selon le cas, accorder ou nier la convertibilité.

Mais la philosophie et la science ne pouvaient se contenter de cette théorie aristotélicienne non plus que de celle qui, en morale, place dans l'homme vertueux seul le canon de la vertu. Les modernes se sont très utilement appliqués à compléter cette doctrine haute mais vague, plutôt art que science, par une technique aussi précise que possible. Mais il ne semble pas qu'on ait pu éliminer cette part de l'appréciation de l'intelligence, qu'Aristote semble avoir tenue pour prépondérante ; il y a toujours quelque chose comme une part de divination dans la découverte des grandes lois.

En résumé, Aristote cherche dans les faits donnés des formes logiques qui, selon lui, s'y trouvent en puissance et que l'intelligence a la faculté de faire passer à l'acte. Ces formes sont des unités stables. C'est pourquoi elles peuvent être dégagées d'un petit nombre de cas où elles se rencontrent. Leur présence réalise d'ailleurs, entre ces cas, une ressemblance telle qu'un petit nombre de cas est le substitut légitime de tous les cas d'une même classe. (C'est là une des expressions multiples de ce préjugé antique : la croyance à la ressemblance des choses.)

De plus, tandis que Socrate ne concevait pas d'échelle de généralités, mais s'en tenait aux définitions impliquées dans les propositions particulières données, le système d'Aristote comporte une série de degrés entre les individus et les premiers principes, et, par ce côté, la conception aristotélicienne n'est pas sans rapport avec l'idée de gradation, qui prévaut dans la science moderne. D'ailleurs, Aristote avertit déjà le savant de ne pas se contenter des

principes généraux qui n'expliquent rien, parce qu'ils expliquent tout, mais de rechercher les principes propres qui, eux, expliquent chaque chose en son originalité.

En revanche, il ne donne que fort peu d'indications sur la pratique même de l'induction; il s'en tient au fond à cette affirmation que c'est la mission de l'intelligence d'établir le général, et, si nous voulons trouver chez lui quelque chose de précis sur les applications pratiques de la méthode, c'est aux exemples qu'il a offerts lui-même de l'emploi de l'induction dans ses travaux de naturaliste qu'il nous faut recourir. Il y a là des modèles admirables d'observation et d'analyse, en telle sorte que, selon la loi générale partout confirmée, chez Aristote lui aussi, chez le philosophe, la pratique est en avance sur la théorie.

B.

Le théâtre grec au V^e siècle.

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

L'année dernière et la précédente, nous avons suivi l'évolution de la tragédie grecque depuis les débuts d'Eschyle jusqu'au milieu de la carrière de Sophocle; nous l'avons vue se rapprocher de plus en plus d'un idéal qui devenait pour elle plus net, plus précis, à mesure qu'elle prenait plus de force, qu'elle avait plus conscience d'elle-même. Dans cette transformation successive, elle nous est apparue de jour en jour plus dramatique en devenant de plus en plus humaine. Elle s'est rendue maîtresse de toutes les ressources dont peut disposer l'art pour approfondir les secrets de l'âme, le jeu et la lutte des passions, et pour les mettre en lumière dans des scènes pathétiques, débordantes de vie et de force tragique.

Cette première période aboutit, vers 440, à un état qui est presque déjà la perfection et qui est caractérisé par l'*Electre* de Sophocle.

Or, précisément à cette époque, un poète d'un genre différent, Euripide, présente au théâtre la plus ancienne de ses pièces parvenues jusqu'à nous, *Alceste*. Cette pièce marque l'instant où, triomphant des résistances auxquelles il s'était si longtemps heurté, Euripide parvient définitivement à imposer son talent aux

Athéniens, à être compris, à être loué par les admirateurs mêmes d'Eschyle et de Sophocle.

Donc, à cette date de 440, la tragédie brille à Athènes de son plus vif éclat : elle a atteint son plus haut degré d'excellence et a produit un nombre considérable d'œuvres remarquables.

Notre intention n'est pas de passer en revue cette longue série de chefs-d'œuvre dramatiques, d'étudier en détail chacun d'entre eux : cette entreprise, quoique pleine d'attraits, nous mènerait trop loin. Il nous suffira de choisir, parmi cette multitude, quelques pièces dans lesquelles les caractères distinctifs de la tragédie de cette époque apparaissent le plus nettement, celles qui pourront nous révéler d'une façon particulière la physionomie spéciale, l'originalité du genre entre 440 et 405.

Aujourd'hui, vous m'excuserez, Messieurs, si je reviens sur mes leçons précédentes, et si je vous invite à examiner avec moi les étapes parcourues par la tragédie depuis la mort d'Eschyle. Cette régression vous permettra de mieux vous rendre compte des immenses progrès dont il vient d'être question.

Eschyle donc était mort en 455, en pleine gloire. Le succès ne l'abandonna pas au seuil de la tombe. Ses pièces, maintenues sur la scène attique, continuaient à exciter l'enthousiasme général. Les *Acharniens* d'Aristophane nous attestent combien, trente ans après sa mort, en 425, sa gloire était encore vivace, combien il était encore cher au cœur des Athéniens.

Dans cette pièce, Dicéopolis raconte un des plus terribles mécomptes de son existence. On avait annoncé la représentation d'une œuvre d'Eschyle. Il accourt au théâtre, empressé, ravi ; en arrivant, dieux, quelle déception ! Il apprend que la pièce jouée est de Théognis.

Franchissons encore vingt ans : nous rencontrons Eschyle dans les *Grenouilles*, où son rival Euripide lui dispute, aux Enfers, le trône de la tragédie. Les deux parties exposent leurs arguments devant Dionysos pris comme juge. « Je suis mort, dit Eschyle, mais ma poésie n'est pas morte avec moi. » Belle parole, qui résume admirablement l'opinion générale de l'époque.

L'affection pour le vieux poète était tellement vive qu'elle s'étendit même aux membres de sa famille qui continuaient sa tradition. En 431, un de ses fils, Eriphile, vainquit dans un concours Euripide, qui avait présenté la *Médée*, une de ses plus belles œuvres. Vers le même temps, son neveu Philoclès l'emportait sur *OEdipe Roi* de Sophocle, qui nous semble, à nous, le chef-d'œuvre tragique de la Grèce. Enfin, il est souvent question des succès que le fils de ce Philoclès remporta pendant la guerre du Péloponèse.

Cette famille conservait, sans doute, pieusement, comme un patrimoine, les procédés d'art particuliers à son grand chef. Le fait suivant semble l'indiquer : en 410, alors que depuis longtemps on ne présentait plus de tétralogies aux concours, ce Philoclès, dont il vient d'être question, en fit jouer une.

Malgré ce goût très vif du public pour l'art d'Eschyle, il n'est pas impossible que cet art dût paraître de bonne heure un peu archaïque, un peu démodé ; néanmoins le grand poète avait développé de telles qualités dramatiques, une telle puissance d'émotion, que les Athéniens y demeurèrent toujours sensibles. Remarquons, du reste, que le théâtre athénien était par excellence le théâtre du peuple et que les grands spectacles, qui parlent à l'imagination en ébranlant la raison, exercent toujours un charme puissant sur un public essentiellement démocratique.

Quant à la classe lettrée, elle se sentait irrésistiblement attirée vers un autre poète, qui s'affirmait de jour en jour : Sophocle commençait à conquérir tous les suffrages.

Nous avons fait largement connaissance avec ce poète, l'an dernier. Essayons, pour l'instant, de résumer sa physionomie en quelques traits généraux.

En arrivant à la scène, il trouve une tragédie profondément religieuse, intimement pénétrée de l'idée de la puissance divine. Il conserve cette matière tragique qui s'offre à lui, et dans laquelle la religion intervient si puissamment ; mais il en fait un nouvel usage, il en tire des développements qu'Eschyle avait à peine soupçonnés ; il marque cette matière du sceau de son génie.

Le principe de son art tragique est la psychologie humaine. Il dégage du fond de la légende un seul personnage, le met en relief, attire sur lui toute l'attention du public, provoque en sa faveur la pitié ou l'admiration, en le montrant aux prises avec l'inflexible destin.

Le poète combine toute une série d'événements ; il nous présente ce personnage principal dans un grand nombre de situations variées, de manière à faire ressortir nettement tous les traits de son caractère, à mettre sa physionomie pleinement en relief, à nous faire éprouver tous les sentiments qu'il éprouve.

Ce goût de Sophocle pour l'étude de l'âme humaine est si vif qu'il devient parfois exclusif : ainsi, dans *Electre*, l'intérêt dramatique est sacrifié à l'intérêt psychologique.

Ne croyons pas pourtant qu'il se propose d'explorer tout le domaine de l'âme humaine. Ce qui l'intéresse essentiellement, c'est la volonté.

Eschyle aussi est un « amateur » de volonté, mais non d'une

façon aussi raisonnée, aussi méthodique, aussi continue que son successeur, qui met au tout premier plan des hommes d'une immense énergie morale, tels que Prométhée ou Étéocle.

Donc, sur ce point, Sophocle n'a pas eu de modèle.

Ce qu'Eschyle a fait par instinct, Sophocle l'a réalisé par une méthode continue. Chez le premier, de puissantes volontés apparaissent, sans doute ; mais le poète ne concentrait pas tous les effets de son art pour les mettre en relief. L'étude de l'énergie morale ne constituait pas le principe de son théâtre. Ses personnages agissaient obscurément, sans se rendre compte de leur effort, de leur puissance de vouloir.

Chez Sophocle, au contraire, l'exposition nous révèle immédiatement des volontés tenaces, qui, à travers le développement, luttent constamment, dans la pleine conscience d'elles-mêmes, contre les obstacles extérieurs. L'élément passif, la faiblesse, la souffrance, ne sera pas exclu, mais passera au second plan, sera subordonné à l'élément actif, à la volonté.

Quel sera le caractère de cette volonté ? Il est à la fois humain, idéal, religieux. Humain : les héros obéissent à des motifs généreux, élevés, à l'honneur, au sentiment du devoir, bref, à ces lois « non écrites, auxquelles nul ne se peut soustraire ». Idéal : la volonté est soumise aux idées les plus hautes qui s'imposent à l'âme humaine, les idées du vrai, du beau, du bien. Religieux : chez Sophocle, les dieux restent au premier plan et ses personnages se rendent compte que leur âme est en leur puissance, que la volonté humaine est limitée par la volonté divine.

Résumons-nous : une chose nous frappera dans le théâtre de Sophocle, c'est cette harmonie si grecque, composée d'une série variée d'accords délicats, qui n'a pu se réaliser qu'à une époque unique et sous l'influence d'un poète unique.

A cette époque, en face du sentiment religieux encore très vivace, se dresse déjà la raison. En face du sentiment antique d'idéal, de grandeur majestueuse, apparaît le sens de la vie réelle avec ses contrastes, ses variétés, ses multiples ondulations. A la morale ancienne, à la tradition s'oppose déjà le sentiment de l'individualisme.

Or, c'est l'accord de toutes ces tendances contraires qui constitue l'harmonie si spéciale, si subtile et si grandiose des tragédies de Sophocle.

Cette harmonie devait être de courte durée. Elle fut bientôt détruite par l'irruption des tendances nouvelles qui peuvent se ramener à trois chefs : le scepticisme, l'individualisme, le réalisme.

Le scepticisme religieux et moral. Certes, l'esprit d'examen a dû naître en même temps que les Grecs eux-mêmes : à aucune époque de leur histoire la croyance n'a été absolue, jamais leur esprit ne s'est soumis sans réserves. En lisant Homère, on est souvent tenté de se demander s'il croyait réellement à tous ces dieux : il en parle parfois avec une légèreté à laquelle la satire ne semble pas étrangère.

Mais c'est surtout au VI^e siècle que l'esprit va prendre définitivement son essor. Le scepticisme surgit et fait bientôt de rapides progrès. Il apparaît, pour la première fois, avec les philosophes ioniens. Thalès, Anaximandre, Anaximène, qui ne sont pas, à proprement parler, de vrais sceptiques, dont le système n'implique pas directement la négation de la mythologie ancienne, mais qui néanmoins la suggère.

Aux explications mythiques, religieusement obscures, des phénomènes cosmiques, ils substituent les explications scientifiques et rationnelles. Sur ce point, ils seront encore dépassés par les Eléates.

Le mouvement une fois donné, l'esprit critique se propage rapidement. Vers le milieu du V^e siècle, Anaxagore vient proclamer la toute-puissance de l'Intelligence. « Au début, dit-il, tout était mêlé, alors vint l'intelligence, qui mit l'ordre dans tout. »

Plutarque s'est bien rendu compte de l'importance de cette apparition : dans la *Vie de Périclès*, parlant de l'influence exercée par le philosophe sur ce grand homme, il dit : « Il me semble que c'est grâce à lui qu'il s'éleva au-dessus de la superstition qui inspire l'effroi des choses célestes à tous ceux qui ignorent leur véritable cause et qui sont perpétuellement troublés par l'expérience qu'ils en ont. Or cette méthode d'observation physique dissipe cette ignorance et, à la place de cette superstition, institue dans les âmes une solide et sûre piété. »

Ces affirmations d'Anaxagore déchaînèrent une véritable tempête, scandalisèrent l'opinion, qu'elles devaient pourtant bientôt conquérir

A la même époque, les sophistes, à leur tour, vinrent battre en brèche les croyances établies : ils ne nièrent pas l'existence des dieux, mais déclarèrent être totalement ignorants sur ce point, — ce qui équivalait à une négation.

Néanmoins la masse du peuple résistait à ces nouvelles tendances. « Ils ne pouvaient, dit Plutarque (*Nicias*, 23), supporter les physiciens et les météorologistes ; car ils leur reprochaient de résoudre la puissance divine en des causes qui n'ont pas de raison, en des forces qui ne sont pas soumises à la providence, en une passivité qui n'est pas soumise à la nécessité. »

Les esprits éclairés se comportèrent de façons diverses. Quelques-uns, comme Sophocle, ne se laissent pas entamer par elles : ils les regardent sans hostilité, les examinent avec curiosité, sans abdiquer les vieilles croyances. D'autres furent profondément touchés, presque ébranlés, et ne parvinrent à triompher, à maintenir l'intégrité de leurs convictions antérieures, qu'après une longue et âpre lutte : tel Socrate. D'autres, entraînés par le courant, aboutirent à une négation complète de la vieille religion : à cette catégorie appartiennent les sophistes. Enfin, d'autres, incapables de prendre parti, restèrent dans le doute : tel Euripide.

L'esprit nouveau fit également irruption en morale. Au commencement du v^e siècle, les vieux principes qui jusqu'alors avaient servi de règles, sont battus en brèche. « Ce qu'on appelle justice, dit un personnage d'un dialogue de Platon, est le droit du plus fort. »

Des déclarations analogues sont faites dans l'*Alceste* d'abord, puis dans la *Médée* et dans les autres pièces d'Euripide.

En outre, les mœurs se ressentent des importants progrès faits par l'individualisme à partir des guerres médiques. Dans l'ancienne société, l'État, la caste, la famille imposent à l'individu des principes qui répriment ce qui, en lui, pourrait tendre à s'émanciper.

Or, au v^e siècle, le citoyen d'Athènes est émancipé. Tous deviennent égaux devant la loi, tous ont désormais les mêmes droits.

Dans ce débordement d'individualisme, le principe d'autorité faiblit et la manière de vivre va devenir toute différente.

Cette transformation morale a comme conséquence nécessaire une transformation esthétique. A l'idéalisme succède le réalisme. En effet, le développement de l'individualisme suggère le goût de la particularité, du détail. En outre, la nouvelle société offre beaucoup plus de variété que l'ancienne, où les citoyens, soumis à une autorité commune, se ressemblaient davantage. A présent, une nouvelle classe monte à la lumière : celle des petites gens, des esclaves. L'art ira les observer au sein du foyer domestique et prendra contact avec la réalité familière. En même temps, la tragédie perdra un peu de son décorum : elle cherchera le pathétique, et, pour l'atteindre, elle aura recours à des moyens que la dignité antique méprisait. La part de l'idéal sera donc diminuée sur la scène : mais le domaine de l'observation sera singulièrement élargi. Le théâtre qui exprimera ce nouvel état de choses est celui d'Euripide.

J'ai l'intention, dans mes prochaines leçons, Messieurs, d'étudier ce génie, qui est si personnel et qui appartient tant à son

époque, dont l'influence a été si profonde, non seulement dans toute l'antiquité, mais encore dans notre littérature classique et chez nos contemporains.

J. B.

Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,

Maitre de conférences à l'Université de Paris.

Le Souverain. — Théories.

Nous avons indiqué ce qu'il faut entendre par l'organisation de l'Etat contemporain ; nous avons analysé le sujet et indiqué la série des questions à examiner. C'est dans cette étude que nous allons entrer.

La première question se rapporte à l'institution qui domine et dirige toute l'organisation de l'Etat, le souverain. Dans tout Etat, il y a un souverain constitué par un homme ou par un groupe d'hommes, possédant le pouvoir (reconnu par les membres de la nation) de prendre les décisions au nom du pays tout entier et de diriger le gouvernement. Le nom de souverain est vague ; il implique seulement l'idée de supériorité ; la théorie en a été faite dès l'antiquité et reprise au xiv^e siècle : Bodin formule la puissance absolue et perpétuelle d'une république, c'est-à-dire de l'Etat.

Pour l'histoire des théories de la souveraineté, il faut consulter l'ouvrage de Bluntschli et l'excellent livre de M. Henry Michel, *L'idée de l'Etat au XIX^e siècle*. Plus récemment a été publié l'*Allgemeine Staatslehre* de Rehm. Il s'agit ici d'étudier, non les théories elles-mêmes de la souveraineté, mais l'histoire de son organisation réelle. Nous rechercherons donc successivement :

- 1^o Qui exerçait dans l'ancien régime le pouvoir souverain ;
- 2^o Comment se sont formés des régimes politiques différents, établis sur un principe nouveau ;
- 3^o Comment ces régimes ont été adoptés par les États contemporains.

I

L'ancien régime de l'Etat, commun à tous les pays européens, s'est formé lentement depuis le Moyen-Age, sans idées d'ensemble. d'après la tradition et les conditions locales; chaque État a son organisation propre, qui ne repose sur aucun principe général. Mais, en fait, comme tous les États se sont formés par des évolutions analogues, leur organisation fondamentale est très semblable. Dans tous, ou presque tous, le souverain a des caractères identiques.

1^o Presque partout le souverain est un prince qui exerce son pouvoir lui-même; c'est le régime de la monarchie personnelle. Nous le trouvons dans tous les grands États de l'Europe occidentale (France, Angleterre, Espagne, Portugal) et de l'Europe orientale (Autriche, Empire russe, Empire ottoman, Pologne), dans les petits royaumes du Nord (Danemark, Norvège, Suède), dans les petits États de l'Empire, en Allemagne et en Italie, et même dans les nouveaux royaumes de Prusse, de Sardaigne et des Deux-Siciles. Il ne reste en dehors que quelques petits États: deux républiques oligarchiques ruinées, Venise et Gènes; deux fédérations, les Provinces-Unies et les cantons suisses, où le souverain est constitué par un corps fermé, oligarchique; c'est, en somme, un prince collectif.

Le souverain est héréditaire partout, sauf en Pologne, et cet État va disparaître. La différence unique réside dans les régimes de succession, au cas où il n'y a pas d'héritiers mâles: la succession est exclusivement masculine en France, en Espagne et en Prusse où ce régime a été transporté; elle est féminine dans d'autres États.

2^o Le souverain a un caractère sacré; il est supérieur aux autres hommes et est investi d'une dignité particulière. D'ordinaire, il a pour origine une tradition ancienne, et il a été accepté par l'Eglise; il est prince par la grâce de Dieu, il règne en vertu d'un droit divin. En Angleterre, il est imposé par l'Eglise anglicane; en Allemagne, par l'Eglise luthérienne.

Dans les grandes monarchies, on a repris pour désigner le prince un terme romain, *Majesté*; dans les autres, on l'appelle *Altesse*. Cette supériorité se marque au dehors par des emblèmes, tels que le sceptre, le trône, la couronne et des armoiries sur les monuments publics (palais, ponts, statues); — elle se marque aussi par une façon de vivre différente, une cour, une maison princière, une garde, un uniforme; — par un cérémonial pompeux dans les cas où le souverain se montre pour les cérémo-

nies, dans ses sorties au dehors (génuflexions, baisements de mains, salves); — par un caractère inviolable, car des peines spéciales sont édictées contre les crimes de lèse-majesté; — par une organisation spéciale de sa famille, supérieure officiellement à toutes les autres, régie par des règlements spéciaux, séparée du reste de la nation par des interdictions de mariages; d'où il résulte que les princes de tous les États forment une caste particulière, la seule dans laquelle ils aient le droit de se marier.

3^o Le souverain a, dans son État, un pouvoir général de gouvernement, pouvoir naturellement indéfini et illimité, qui n'est restreint ni par un règlement écrit, ni par des principes généraux abstraits, mais seulement gêné en fait par des privilèges et certains contrats spéciaux, notamment avec des pays annexés. Il n'existe pas de constitution écrite: la nation ne possède pas de droits. Il en résulte que le pouvoir, étant illimité, est devenu absolu. Le souverain donne les ordres qu'il veut, fait comme il l'entend les règlements ou ordonnances. Une seule règle est soustraite à la volonté du souverain: c'est l'ordre de succession, qui n'a d'application qu'après sa mort; encore peut-il le changer de son vivant (Russie, Espagne, Autriche).

4. Le souverain a été, à l'origine, un chef personnel, auquel on obéissait lorsqu'il donnait des ordres; mais il lui fallait agir en personne. Au XVIII^e siècle, cette nécessité a disparu. L'autorité du prince est devenue abstraite; il peut la déléguer, et l'on doit obéir aux ordres donnés en son nom. Il peut être enfant (Louis XV), aliéné (Philippe V), ou indifférent. Le pouvoir du souverain est devenu indépendant de sa personne. De même qu'en matière de propriété on est arrivé à distinguer le propriétaire, qui a le pouvoir abstrait, et le possesseur qui l'exerce, on a distingué le propriétaire et le possesseur de la souveraineté.

Cette opération d'abstraction aboutit à des formules où l'on distingue le pouvoir personnel du prince. Il se forme confusément une morale d'État: le prince doit se conduire non pour son agrément ou son intérêt personnel, mais dans l'intérêt de l'État. C'est ce qu'on a appelé la raison d'État. On parle des devoirs du prince envers l'État. Ils sont formulés, au XVII^e siècle même, par les théoriciens du droit divin (Bossuet), au XVIII^e siècle sous une forme rationnelle (Frédéric II). Le prince est le premier serviteur de l'État, le premier ministre de la société; et même, bien loin d'être le maître absolu des peuples, il n'en est que le premier domestique. Mais, en pratique, ce n'est là qu'une formule de morale et non une forme différente du pouvoir souverain. Le prince reste seul juge de l'in-

térêt de l'Etat ; il ne consulte personne, il garde un pouvoir absolu. Abstraitement, il peut distinguer ses intérêts de ceux de l'Etat ; mais l'Etat n'a pas d'autre moyen concret de diriger que la volonté même du souverain ; le prince incarne l'Etat. « Tout l'Etat est en la personne du prince », dit Bossuet. C'est le despotisme éclairé, la monarchie absolue laïcisée. Cette monarchie européenne repose sur la même idée du gouvernement que les Etats musulmans et l'Empire de Chine. Quesnay cite ce dernier comme modèle.

II

Comment ce régime de la monarchie absolue, seul régime de l'humanité civilisée à ce moment, et qui est resté celui de tout l'Orient, a-t-il été remplacé, dans la plupart des Etats européens, par un régime nouveau sans exemple dans l'histoire du monde ?

La transformation s'est faite surtout au xix^e siècle ; elle a été préparée par la création de régimes politiques nouveaux en pays anglais, par suite d'une réunion de conditions exceptionnelles.

1^o En Angleterre, le souverain est, comme dans les autres monarchies, un prince héréditaire, investi d'un pouvoir analogue. Mais il y a des usages exceptionnels, qui modifient ce régime : d'abord une assemblée de notables qui est réunie plus régulièrement, puis des coutumes d'administration par les notables locaux (*gentry*). Cela n'aurait pas suffi : à l'autre bout de l'Europe, un Etat dans les mêmes conditions, le royaume de Hongrie (diètes, comitats) n'a pas abouti au même résultat. Depuis la fin du xvi^e siècle, l'Angleterre est divisée entre plusieurs Eglises : anglicans, presbytériens, catholiques. Les luttes religieuses aboutissent à une grande guerre civile ; les opposants religieux, vainqueurs du roi, puis en lutte contre le Parlement, sont amenés à proposer un nouveau régime de gouvernement. Le souverain, c'est le peuple ; il est représenté par les personnes investies du pouvoir. On voit l'opposition radicale qu'il y a entre ces idées et le régime de la monarchie de droit divin. Mais la tentative échoue et l'ancien régime est restauré. Il est ébranlé, et les théories des républicains sont reprises, à la génération suivante, par les Whigs et adaptées aux habitudes monarchiques. Une nouvelle révolution religieuse contre le roi catholique aboutit à un nouveau régime de gouvernement, marqué par l'avènement de la branche protestante et le *Bill of rights*. Ce régime a un caractère de compromis : on ne revient pas à la conception des républicains ; la nation n'est pas déclarée souveraine et le droit du peuple au gouverne-

ment n'est pas même formulé. Le roi continue à régner en vertu de son droit. On se borne à indiquer des limites pratiques à son pouvoir. On n'établit pas de théorie nouvelle ou de principe général pour régler les droits du prince et ceux des sujets ; on ne rédige pas une constitution décrivant l'organisation du gouvernement. On fait seulement jurer au roi de se conformer à certaines règles présentées comme des coutumes. La souveraineté reste donc au roi ; mais pratiquement nous voyons ici un régime nouveau : le roi ne peut exercer son pouvoir que dans des limites fixées par l'usage, et ces limites ont continué à se préciser en restreignant les pouvoirs royaux. Par suite de conditions accidentelles (extinction des Stuart protestants, *Act of settlement*, avènement des Georges qui s'appuient sur les whigs), le Parlement augmente beaucoup son pouvoir. Cela suffit pour donner à l'Angleterre un régime d'Etat différent des autres monarchies, et cette différence est aperçue des contemporains (Montesquieu, Voltaire).

2^o L'autre régime nouveau a été établi dans un pays anglais également, les colonies d'Amérique. Là aussi nous trouvons des conditions exceptionnelles, plus différentes encore qu'en Angleterre de celles des États européens. Un peuple de colons est le premier qui adopte un régime nouveau. L'organisation s'est faite séparément dans chaque colonie. La plupart ont abouti à un régime analogue à celui de l'Angleterre (colonies du centre et du sud, le gouverneur y remplace le roi). Celles du nord, peuplées de dissidents, ont eu, dès le XVII^e siècle, une organisation moins anglaise et moins monarchique. Deux petites colonies (Rhode-Island, Connecticut) sont de vraies républiques, où les autorités sont les représentants du peuple. Dans des colonies, le roi est souverain de nom, le peuple est souverain de fait. La Révolution sous Georges III se produit quand le roi veut rendre la souveraineté effective ; elle consiste à transformer une souveraineté de fait en souveraineté de droit, en rejetant officiellement le souverain nominal. La révolution s'est faite en quelques années, d'abord par une série d'opérations qui ont rompu les liens de souveraineté, puis par plusieurs révolutions parallèles dans chaque colonie. Les colons ont expulsé les partisans de l'ancien régime tory et réformé ou créé des organisations républicaines. Il n'y a qu'un souverain, le peuple ; les hommes qui exercent l'autorité ne sont que ses mandataires ; le pouvoir a perdu tout caractère personnel, la souveraineté est abstraite. Toutes ces révolutions locales aboutissent à transformer les treize colonies en treize États où le peuple est souverain.

En même temps s'effectue une révolution d'ensemble qui

aboutit à la création d'un Etat fédéral. Elle commence par un acte théorique, la Déclaration de l'Indépendance, œuvre d'un Virginien philosophe. Elle indique le fondement sur lequel va reposer la souveraineté, elle énumère les abus du roi Georges, mais elle diffère profondément de la déclaration de 1788 ; elle conclut que le contrat est rompu : les colons doivent reprendre l'exercice de leurs droits naturels. Le gouvernement étant institué pour le peuple et par lui, le peuple a le droit de le changer, il est l'unique souverain ; de lui dérive tout pouvoir, toute constitution. Le principe est formulé avec plus de précision encore dans les deux constitutions (1781 et 1787.)

Ainsi est créé définitivement un régime nouveau, essayé en Angleterre au xviii^e siècle, puis abandonné. Pas de souverain personnel et héréditaire ; le souverain est une abstraction, il est constitué par l'ensemble du peuple, il n'y a d'autre gouvernement que celui de ses mandataires ; le pouvoir, loin d'être héréditaire et inhérent à une personne, est à court terme et représentatif. C'est une transformation radicale, marquée par un changement de titre : l'Etat nouveau s'appelle République. Il est officiellement organisé par des constitutions écrites, qui règlent le mécanisme, et des déclarations des droits qui formulent les principes. Ainsi le régime de la souveraineté du peuple, reposant sur des principes abstraits établis par des constitutions écrites et des déclarations théoriques, qu'on a attribué aux Français comme une fantaisie propre à leur tempérament, a été formulé d'abord par des Anglais en Angleterre, puis réalisé par des Anglais en Amérique.

III

Il y a ainsi, avant la fin de xviii^e siècle, trois types du souverain : monarque absolu, héréditaire, sans limite (régime de tout le continent) ; — monarque héréditaire, souverain de droit, limité en fait par des droits formulés, consolidés par la tradition et reconnus officiellement (régime de l'Angleterre) ; — souverain abstrait, le peuple, seul investi du pouvoir qu'il délègue à des représentants et formulé dans des constitutions écrites (régime des Etats-Unis, c'est-à-dire des républiques anglaises et de l'Etat fédéral).

Entre ces trois régimes vont se partager les Etats du monde européen. Le partage se fait par une série de luttes intérieures, ce qui explique pourquoi le xix^e siècle est le siècle des révolutions. L'enjeu de la lutte est la souveraineté, le pouvoir de diriger. Cette lutte est compliquée, parce qu'elle ne prend pas la forme d'une

évolution continue ; les Etats d'ancien régime n'adoptent pas, l'un après l'autre, un des régimes nouveaux par une opération unique et définitive ; il se produit des retours à un régime abandonné, des réactions. L'histoire politique du XIX^e siècle est comme une série de conquêtes, de réactions, de reconquêtes partielles. Le seul moyen de suivre ces mouvements est de diviser en périodes. On peut en distinguer six, de 1789 à nos jours ; chacune est marquée par un mouvement commun à un grand nombre d'Etats vers un des régimes que nous avons définis.

Nous assistons d'abord au premier acte, que l'on peut considérer comme la transition entre la période de création et la période d'adaptation de ces régimes (1789-1814).

Le mouvement vers le régime politique inauguré en Amérique (souveraineté du peuple, régime représentatif, constitution écrite, déclaration des droits) est inauguré en France ; et c'est la France qui va servir d'intermédiaire entre l'Amérique et l'Europe.

En France se rencontrent des conditions exceptionnelles : une bourgeoisie très influente, des fonctionnaires nombreux, un public éclairé qui a étudié les théories politiques des philosophes et désire un régime plus rationnel, une capitale où le gouvernement est concentré et une partie de la population capable d'action, un gouvernement mal organisé, presque pas de police, un roi hésitant et, ce qui a été l'occasion de la crise, une lutte entre les agents du gouvernement et les privilégiés. Le roi a convoqué les Etats généraux avec le Tiers, sans en comprendre la portée. Le Tiers a fait deux coups d'Etat : il s'est déclaré Assemblée nationale, assemblée indissoluble ; l'Assemblée a pris le pouvoir et opéré à l'imitation des Américains. On rédige d'abord une Déclaration des droits, puis une Constitution écrite. L'imitation est officielle. Dans la Constitution de 1791, la souveraineté appartient à la nation, et les pouvoirs sont délégués. Par compromis on conserve l'ancien souverain ; mais son titre au gouvernement est transformé, il n'est plus que le délégué héréditaire de la nation. La délégation du roi n'a pas duré : le roi voulait revenir à l'ancien régime ; il se forme alors un parti républicain et la révolution aboutit à la même forme politique qu'en Amérique, une république sans pouvoir héréditaire, où la souveraineté de la nation est exercée par une assemblée représentative : c'est le régime de la Convention.

Mais, tandis que l'Amérique n'agit au loin que par son exemple, la France, après avoir adopté le régime de la souveraineté du peuple, agit par propagande. Elle repousse l'invasion étrangère, puis envahit les pays voisins, où elle établit le même régime

sous forme de républiques avec constitution et représentation (Italie du Nord, Pays-Bas, Suisse). Napoléon a changé l'organisation pratique du gouvernement ; mais le principe reste le même : le peuple en droit est souverain. Le consul, l'empereur héréditaire même, est son délégué. Les constitutions émanent de la volonté du peuple (plébiscite) ; le régime impérial résulte de la combinaison du régime américain avec des souvenirs classiques. Napoléon porte ce régime dans les pays annexés à la France. Dans d'autres qu'il soumet, il opère en maître, en représentant du peuple français conquérant (Italie, Allemagne du Nord-Ouest, Hollande, Illyrie, Espagne). Il remanie les territoires sans consulter les populations. Seules, les monarchies orientales, ainsi que l'Angleterre, échappent à la domination ou à l'influence de Napoléon et conservent leur régime. Même les autres États non soumis sont révolutionnés par la résistance.

Au sud, la Sicile, défendue par les Anglais, adopte une constitution à l'anglaise, formulée et rédigée à la française. En Espagne, le roi s'est soumis, il a abdiqué. Ses sujets l'ont défendu malgré lui, et ont créé des gouvernements insurgés ; mais la Constituante, les Cortès de Cadix, suivent l'exemple de la France dans la constitution de 1812, qui admet la souveraineté du peuple.

Au Nord, la Suède, mécontente de son roi inerte, le dépose en 1809 et établit un régime analogue au régime anglais : le pouvoir du roi est limité par des droits et par une procédure, le roi restant souverain (1814). La Norvège, séparée du Danemark, s'insurge contre la Suède, se constitue en Etat et rédige une constitution (1814). Le roi de Suède est obligé de l'accepter ; elle admet le principe de la souveraineté du peuple et de la représentation nationale.

En Amérique, les colons espagnols, soulevés contre l'usurpateur, arrivent à se soulever contre les Espagnols et à établir des républiques.

En somme, le résultat considérable de cette première période est l'établissement du régime de la souveraineté du peuple dans l'Ouest de l'Europe ainsi que dans les extrémités Nord et Sud.

E. C.

« France... d'abord ! » (1)

Conférence faite à la Société Industrielle d'Amiens.

PAR

N.-M. BERNARDIN,

Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.

MESDAMES, MESSIEURS,

Vous savez combien, malgré les ressemblances extérieures qu'offrent leurs tragédies, le système dramatique de Corneille diffère de celui de Racine. Jean Racine, élevé à Port-Royal et convaincu que, depuis la chute d'Adam, la raison et la volonté humaines demeurent toujours impuissantes sans le secours divin de la Grâce, nous présente de pauvres créatures qui, livrées sans défense à leurs instincts et à leurs désirs, sont les victimes conscientes et par suite douloureuses de leurs passions déchaînées, et se sentent avec désespoir irrésistiblement entraînées par elles au crime d'abord, puis à la mort. Racine a peint les hommes tels que les lui a montrés le jansénisme, tels qu'ils sont d'ailleurs pour la plupart, et, mettant dans ses tragédies son cœur plein de sensibilité, il nous a fait verser des larmes de pitié sur leur faiblesse involontairement coupable et inexorablement punie. Mais Pierre Corneille appartenait à cette génération forte et vigoureusement trempée qui était née au lendemain des guerres de religion, et il a voulu, peignant les hommes non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils devraient être, faire monter à nos yeux les larmes viriles de l'admiration : il a donc mis dans ses tragédies son âme héroïque et créé des êtres surhumains, dont la volonté énergique et souveraine finit toujours par triompher de la violence des appétits et des révoltes de la passion, et soumet les événements comme les sens au devoir, plus fort que l'amour et plus fort que la mort. « Fais ce que dois, advienne que pourra. » Telle est la noble et féconde devise de son théâtre. Et, en présence de ces deux systèmes dramatiques, reposant l'un sur la pitié, l'autre sur l'admiration, l'opinion publique, laquelle se trompe beaucoup plus rarement qu'on ne dit, a bien marqué la différence qui sépare les deux excellents poètes par les seuls adjectifs

(1) Drame de M. H. de Bornier (*Odéon*).

qu'elle accole toujours à leurs noms : le *tendre* Racine et le *grand* Corneille.

'Si le système dramatique de Racine exigeait du poète, pour qu'il produisît des chefs-d'œuvre, une sensibilité profonde et une connaissance parfaite des mouvements les plus secrets du cœur, il n'en demeure pas moins vrai qu'il est beaucoup plus facile, même sans avoir ces qualités, d'être touchant que d'être admirable, et voilà pourquoi le *tendre* Racine a eu beaucoup plus de disciples que le *grand* Corneille. Joignez-y que le xviii^e siècle ne s'est guère piqué d'héroïsme ; la sensibilité y devint au contraire une mode, une manie, une maladie, que Rousseau a contribué plus qu'aucun autre à développer et à propager en donnant comme base à la vertu non plus cette chose inflexible, le devoir, mais cette autre chose changeante et trompeuse entre toutes, le sentiment. Si bien que, depuis la fin du xvii^e siècle, je trouve en France beaucoup de poètes du sentiment, tandis que je ne vois presque qu'un seul poète du devoir, un seul disciple du grand Corneille, et c'est M. de Bornier, dont le beau drame, *France... d'abord !* est chaque soir couvert d'applaudissements à l'Odéon.

Comme dans les chefs-d'œuvre de Corneille, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, toujours dans tous les drames de M. de Bornier les personnages, par la seule force de leur volonté, tiennent leurs passions courbées et domptées devant le devoir vainqueur.

La Fille de Roland, la nièce de Charlemagne, Berthe, aime profondément un jeune et obscur chevalier, dans lequel elle a deviné un héros ; ne voulant pas s'abaisser à lui, elle l'élèvera jusqu'à elle, et, pour cela, elle l'enverra, comme les paladins d'autrefois, chercher une gloire périlleuse à travers le monde en punissant partout le crime :

Soyez le juste armé qui châtie ou qui sauve ;
Et, ne songeant à moi qu'en songeant au devoir,
Rendez-nous un Roland — avant de me revoir !

Mais, quand Gérard revient, chargé d'exploits, qu'il a sauvé Charlemagne et la France, et que Berthe radiieuse lui présente la main pour le conduire à l'autel, alors c'est lui qui refuse la fille de Roland, car il vient d'apprendre avec horreur qu'il est le fils de Ganelon, de Ganelon le traître, de Ganelon le maudit : le devoir veut que lui, le héros sans tache, il expie le crime de son père, pour que ce grand exemple frappe à jamais l'esprit des hommes :

Que mon malheur serve à tous de leçon :
Pour mieux vaincre à jamais l'esprit de trahison,

Songez à vos enfants ! Songez que d'un tel crime
 Votre race serait l'éternelle victime,
 Et que tous les remords, tous les pleurs d'ici-bas,
 Toutes les eaux du ciel ne l'effaceraient pas.

Dans *les Noces d'Attila*, afin d'obéir à un devoir supérieur, qui est d'arracher son peuple vaincu aux fureurs sanguinaires du conquérant, la princesse Hildiga, manquant à la foi jurée à son héroïque fiancé, épouse Attila ; puis, déliée de son nouveau serment par le parjure du monstre, qui a rendu son sacrifice inutile, elle le frappe de sa propre hache au seuil de la chambre nuptiale pour faire justice et pour sauver le monde, comme a cru sauver la France par un meurtre cette généreuse Charlotte Corday, dans les veines de laquelle coulait le propre sang du vieux Corneille, et qu'on a pu appeler « l'ange de l'assassinat ».

Dans *le Fils de l'Arétin* enfin, épouvanté pour Venise des crimes de son fils, chair de sa chair et âme de son âme, jadis elle-même souillée et criminelle, l'Arétin repent rempli le plus cruel des devoirs en abattant à ses pieds le jeune homme d'un coup de poignard :

J'ai fait ce monstre : je le tue !

Ainsi partout, toujours, l'idée de devoir est l'inspiratrice de ces drames véritablement cornéliens, dans lesquels le poète a mis tout entière son âme fière, soulevée par une haine vigoureuse du crime et de la félonie, et toujours vibrante aux mots d'honneur et de patriotisme.

Et, s'il est toujours vrai que le style est l'homme même, jamais le mot de Buffon n'apparut plus justifié qu'ici. C'est le devoir qui est la muse de M. de Bornier, et du devoir sa poésie a la beauté pure, mais virile et grave. N'y cherchez point ces élégances affectées et ces séductions conventionnelles d'expression, qui charment et ravissent le goût éphémère d'une génération, pour paraître souvent à la génération suivante fanées et ridicules comme les robes et les chapeaux des aïeules mortes ; sa langue loyale a la simplicité noble de l'immuable raison. Mais que viennent les grandes scènes, que l'indignation transporte le poète ou que l'admiration l'enflamme, et aussitôt les vers émouvants par la profondeur de la conviction ou sublimes par l'élévation de la pensée, les vers cornéliens en un mot, s'échappent en foule de son âme généreuse, comme du tronc d'un vieux chêne sort soudainement un essaim d'abeilles bourdonnantes.

Ayant besoin de héros surhumains, Corneille était allé chercher ces Romains antiques, stoïciens grandis par Plutarque ou patriotes, qui ont fait de leur pays le maître du monde, parce qu'ils

eurent toujours au cœur l'admirable sentence qu'on lit dans Tite Live : « Facere et pati fortia romanum est — Agir et souffrir en brave, voilà tout le Romain ». M. de Bornier n'a pas osé suivre Corneille sur ce terrain, que le grand poète s'est d'ailleurs approprié au point qu'il pourrait dire avec un de ses personnages :

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis ;

mais il a estimé avec raison que notre patrie aussi a produit des héros ; que nos gloires nationales n'ont rien à envier aux gloires romaines ; que, si les Latins avaient l'*Enéide*, nous avons la *Chanson de Roland* et les Croisades, cette épopée en action ; que les paladins et les croisés, qui ont versé tant de fois leur sang pur pour leur devoir et pour la Croix, valaient bien les consuls et les dictateurs, souvent moins désintéressés, de Rome, et que la terre de France fournissait un sol aussi fertile que la terre d'Italie aux belles et fécondes moissons d'honneur et de patriotisme qu'il rêvait de faire lever. A la grandeur romaine des tragédies de Corneille M. de Bornier a donc substitué dans ses pièces la grandeur épique des temps héroïques de la vieille France.

Et c'est l'original mérite de ses drames d'être parfois plus que dramatiques et de sembler des fragments dialogués d'épopée ; mais c'est aussi leur défaut, car il arrive que le cadre d'un théâtre semble trop étroit pour des conceptions d'une ampleur et d'une majesté vraiment épiques. Est-ce une scène de drame ou d'épopée, l'admirable scène des *Noces d'Attila* où tous les captifs, indignés de voir assise au trône d'Attila cette Hildiga, qu'ils croient parjure et félonne, viennent l'un après l'autre, appelés par son propre père, lui jeter à la face l'insulte et l'anathème :

Femme du roi des Huns, sois maudite et flétrie,

jusqu'au moment où son fiancé, toujours sûr d'elle malgré toutes les apparences de trahison, met un genou en terre et lui demande pardon pour ceux qui l'ont méconnue :

Je te connais ; j'ai vu briller l'étoile d'or ;
Et, s'il vient un moment où plus d'ombre la voile,
Je réponds : Ce n'est pas la faute de l'étoile !
Insultez le brouillard qui monte en grandissant
Et les vents orageux ; mais l'astre est innocent !

Est-ce une scène de drame ou d'épopée que la scène sublime qui termine *Fille de Roland*, et près de laquelle pâlit en vérité le dénouement du *Cid* ? L'un après l'autre, les preux de Charlemagne et les fils de ceux qui sont morts à Roncevaux viennent dire à l'héroïque Gérard que le crime de son père ne retombe point sur lui.

Que la source n'a pas empoisonné le fleuve,

et que, fils de Ganelon, il peut, le front haut, épouser la fille de Roland ; mais Berthe comprend et approuve son refus :

Dieu fit nos cœurs pareils : que Dieu seul les rassemble !
Adieu, Gérard.

Alors se lève Charlemagne, l'empereur centenaire :

Barons, princes, inclinez-vous
Devant celui qui part : il est plus grand que nous.

Et Gérard, Durandal à la main, s'éloigne, au milieu des épées de tous les preux inclinées devant lui, tandis que Berthe lui montre du doigt le ciel. Vous avez tous senti, pendant que je vous résumais cette scène, qu'elle doit produire plus d'effet encore à la lecture qu'à la rampe, car le poète nous a emportés là d'un coup d'aile puissant bien au-dessus des réalités toujours mesquines par quelque endroit du théâtre jusque dans les fictions librement grandioses de l'épopée. Nous allons trouver tout à l'heure une troisième scène de cette grandeur, admirablement, mais aussi dangereusement épique, au quatrième acte de *France... d'abord !* le dernier et non le moins beau des drames de M. de Bornier, auquel j'arrive enfin, sûr que vous allez maintenant en comprendre aisément et pleinement l'inspiration généreuse, la majesté héroïque et la haute portée.

Quand les discordes civiles troublent et déchirent la patrie, quand l'étranger, qui les surveille, s'il ne les entretient pas dans l'ombre, se tient prêt à en profiter, quand l'heure qui va sonner sonnera peut-être le glas de la France, qui peut encore dans le pays, presque détruit par des luttes fratricides, ramener la concorde et le salut ? Une seule chose, qui paraît toute naturelle à l'âme cornélienne du poète, mais qui pour le commun des hommes est moins facile, hélas ! qu'il ne croit : le sacrifice. A la patrie, que mettent en péril leurs dissensions, le devoir de tous les bons citoyens est de sacrifier sans hésiter leurs intérêts particuliers, leurs ambitions personnelles, leur vie même, plus encore : leurs haines, et de se réconcilier dans ce cri sauveur : « France... d'abord ! » C'est au fond la même idée que celle sur laquelle reposait déjà le beau drame de M. Sardou, *Patrie*, qui va être repris à la Comédie-Française, et où nous voyons un époux cruellement outragé différer sa juste vengeance par un sacrifice héroïque, afin de ne pas compromettre la délivrance de son pays opprimé par l'étranger.

Pour soutenir et développer cette thèse patriotique, le poète

devait chercher dans notre vieille histoire une époque à la fois de troubles et d'héroïsme. Il l'a trouvée dans les temps difficiles de la minorité de saint Louis, temps de luttes intestines et de compétitions intéressées, du milieu desquelles se dégagent les pures et sympathiques figures de Blanche de Castille,

La reine blanche comme un lis,

et du comte Thibaud de Champagne, le gentil poète.

Je dois à la vérité de vous dire que, depuis François Villon jusqu'à M. de Bornier, les poètes ont beaucoup poétisé ces deux figures, surtout celle de Thibaud le chansonnier, et que l'histoire est ici infiniment moins poétique que la légende. L'excellente thèse sur Blanche de Castille soutenue récemment en Sorbonne par M. Elie Berger ne nous permet pas d'en douter.

Quand Louis VIII mourut à Montpensier, le 8 novembre 1226, d'une mort prématurée qui surprit tout le monde, il laissait à sa femme bien-aimée, Blanche de Castille, alors âgée de trente-huit ans, la régence et la tutelle de leurs huit enfants ; ils en avaient eu douze. C'était un bien lourd fardeau pour les épaules de la reine veuve ; car les grands vassaux refusaient de se courber sous la main d'une étrangère, et l'Angleterre s'appretait à les soutenir dans leur rébellion, qu'elle espérait devoir être funeste au royaume de France. Mais Blanche de Castille avait dans les veines le sang de Charlemagne, dont elle descendait directement par sa grand-mère, Isabelle de Hainaut : par son courage réfléchi, par son intelligence virile, par sa vertu calme et douce, elle vint à bout de sa double tâche de mère et de régente : mère, elle fit de ses enfants des princes et des chrétiens, si bien que l'Eglise a canonisé son fils Louis et sa fille Isabelle, comme elle a canonisé le fils de sa sœur Bérengère, Ferdinand III, roi de Castille ; régente, elle assura la couronne qui chancelait sur la tête de Louis IX, et elle pacifia cette France, à laquelle, dès qu'elle avait franchi la Bidassoa, elle avait donné tout son cœur. Elle trouva d'ailleurs autour d'elle des appuis, toujours dans le légat du Saint-Siège et dans le peuple de Paris, qui l'idolâtrait ; d'abord aussi dans son beau-frère, le fils légitimé de Philippe-Auguste et de cette touchante Agnès de Méranie, Philippe, surnommé Hurepel, parce qu'il avait les cheveux hérissés de son père, le roi mal peigné ; plus tard enfin, dans Thibaud, comte de Champagne, son cousin au second degré par sa mère, Blanche de Navarre.

Ce prince affectait même pour la régente une passion, que leurs ennemis ont exploitée contre eux. On est allé jusqu'à dire, contre toute évidence, que leur complicité criminelle expliquait la mort

surprenante et presque subite de Louis VIII. Ce sont là d'infâmes calomnies, dont saint Louis fera justice le jour où il mariera sa fille Isabelle au fils de Thibaud le chansonnier. D'une part, Blanche de Castille aimait tendrement son mari, et veuve, tout occupée de ses devoirs de mère et des affaires de l'Etat, elle n'eut guère de temps à donner aux affaires de cœur ; quant à Thibaud, il était de quatorze ans plus jeune qu'elle, et sa prétendue passion ne l'empêcha point de se marier deux fois, et même de vouloir se marier une troisième. Il est bien probable qu'il n'éprouva pour Blanche de Castille qu'un amour de tête, un amour de poète, semblable à celui, tout chevaleresque et tout platonique, de Dante pour Béatrice et de Pétrarque pour cette Laure de Noves, dont il fit la dame de ses pensées, et qu'il a chantée de loin, durant vingt et un ans, bien qu'elle fût mariée à un autre et mère de onze enfants : on en avait beaucoup dans ces temps-là. Quand Philippe Hurepel, ambitionnant la régence, fut devenu le plus implacable de ses ennemis, que Blanche de Castille ait alors usé de l'ascendant que lui donnait cet amour idéal pour détacher de la coalition Thibaud de Champagne et le retenir auprès d'elle, que, en présence des dangers courus par son fils, la reine mère ait fait entrer dans sa politique quelque chose qui ressemble à une coquetterie hautainement vertueuse, cela n'est pas impossible ; cela même est vraisemblable ; mais, à coup sûr, il n'y eut rien de plus. Et, dans tous les cas, si Thibaud fut toujours dans ses chansons fidèle à sa dame, il le fut dans sa politique beaucoup moins à sa reine. Car, s'il prit la croix et partit pour la Terre Sainte, ce ne fut point du tout pour accomplir un vœu fait au moment d'appeler Hurepel au jugement de Dieu, c'est-à-dire en combat singulier ; loin de là : Hurepel mourut subitement en 1234, et c'est deux ans et demi après seulement que Thibaud, depuis longtemps croisé, reçut du roi l'ordre de partir pour la Terre Sainte, dans des circonstances peu flatteuses pour lui. Plein d'ingratitude pour la reine Blanche, qui avait jadis amené une armée à son secours et l'avait défendu victorieusement contre Hurepel, il avait formé une nouvelle coalition contre le roi ; mais, les deux armées en présence, Thibaud avait pris peur et fait sa soumission. Blanche de Castille, qui comptait alors tout près de cinquante ans, accueillit assez doucement son ancien chevalier tout contrit ; mais son second fils, le prince Robert, fit jeter par les gens de service à la tête du poète, sous les yeux mêmes de la dame de ses pensées, un paquet de tripes et un fromage mou. Et voilà comment, partant pour la Terre Sainte, Thibaud de Champagne, le gentil poète, fit ses adieux à

La reine blanche comme un lis.

Il est bien probable que, comme moi, vous ne trouvez dans cette scène, racontée par les vieux chroniqueurs, rien de particulièrement poétique ; c'est que nous ne sommes pas des poètes, car M. de Bornier, qui en est un, y a vu le dénouement de son drame, et un dénouement d'une admirable grandeur.

Tous les poètes ont réclamé et ont eu raison de réclamer le droit de modifier l'histoire dans leurs pièces, à condition qu'ils ne la transforment pas, qu'ils en respectent les grandes lignes, et qu'ils conservent à chaque époque sa couleur. M. de Bornier donne très habilement l'impression du milieu historique dans lequel évolue son action à l'aide d'un double procédé.

D'abord il prend et met en valeur des coutumes particulières à l'époque et au pays, et qui nous saisissent par leur singularité même : c'est, par exemple, dans *la Fille de Roland*, le *jeu des vertus* qui sert d'exposition ; c'est dans *France.... d'abord!* la déclaration de guerre faite par Hugonnel (le Hurepel de l'histoire) en tranchant d'un couteau pris sur la table la nappe du festin royal ; c'est dans *le Fils de l'Arétin* le voile blanc des matrones vénitiennes posé par les vierges de la ville sur la tête de la courtisane Camilla, réhabilitée par les victoires de son fils, qui ont sauvé la patrie.

Ensuite il excelle à créer, pour encadrer ses protagonistes, des personnages synthétiques, qui, comme le coryphée du théâtre grec, représentent, et avec beaucoup de vérité, tout un groupe d'hommes, toute une classe de la société du temps. Veut-il dans *France... d'abord!* nous donner une idée du peuple de Paris, étourdi et tapageur, mais foncièrement bon et prouvant parfois sa générosité par l'explosion même de ses colères, il met en scène deux étudiants, Arnoul et Geoffroy, jeunesse un peu folle et qui fait son droit sans fatigue, mais qui est prête à mourir pour le roi et pour la patrie ; et il leur fait donner la réplique par une brave femme de la cité, qui a le verbe haut, mais qui aussi a toujours la bourse ouverte comme la bouche, la nourrice du roi, dame Sarrette ; et le rôle, très court, est d'un dessin si vrai que vous pardonnerez vous-mêmes au poète d'avoir oublié que celle qui a nourri de son lait saint Louis était une de vos compatriotes, Marie la Picarde.

A côté d'eux, voici le prêtre, sorti du peuple, et qui l'aime, et qui le plaint, et qui, fidèle à la mission que lui a confiée le Christ, cherche pour les petits et pour les humbles contre la barbarie des despotes féodaux un appui près du trône royal ; voici

Robert de Sorbon, chapelain de saint Louis et fondateur de la Sorbonne. Ecoutez, Messieurs, l'admirable leçon qu'il fait à ses écoliers :

Moi qui, né dans le peuple, en connais les souffrances,
 Je ne songe jamais sans de cruelles trances
 Aux luttes que pour lui nous devons soutenir,
 Et je prépare tout pour ce long avenir ;
 C'est pour la foule, pour les humbles de ce monde,
 Qu'il faut, le jour venu, que chacun me seconde ;
 Car l'ennemi, les grands vassaux, les vieux tyrans,
 Résisteront... Alors, enfants, serrez vos rangs !
 Je serai votre chef, et j'aurai de bons aides ;
 J'aime les attédés, je n'aime pas les tièdes !
 Laissons faire la reine, et, comme elle, prenons
 Pour devise et pour loi, mes jeunes compagnons,
 Ces mots : *France... d'abord ! A France jamais honte !*

La pauvre France ! Livrée alors par ses dissensions mêmes en proie à tous les aventuriers et à tous les pillards, elle voyait avec épouvante s'abattre sur elle une nuée de routiers, comme le mourant abandonné sur le champ de bataille voit de ses yeux dilatés par la terreur s'abattre autour de lui un vol sinistre de corbeaux. Il en venait de partout, il en venait toujours, des Espagnols, des Basques, des Anglais, des Brabançons, des Allemands, des Italiens, bandits qui ne respectaient rien, sinon quelquefois leurs serments, étonnants chrétiens qui pillaient un couvent pour avoir de quoi se faire dire des messes dans les églises. Ces âmes troubles, où le bien se mêlait si étrangement au mal, ont vivement intéressé M. de Bornier, et le petit rôle du chef des routiers, Alberto Landini, est très neuf et purement exquis. Né dans l'Italie pontificale, c'est un croyant, et il renonce au siège de Pistoia pour avoir entendu un vieux prêtre, seul sur les remparts, chanter l'hymne *Pax in terris nuntiatur*, l'hymne papal qui commande la trêve ; mais, élevé dans le pays de ce Virgile pour lequel Dante s'apprête à dire l'admiration du Moyen Age, c'est aussi un poète : il se rappelle avec émotion les soirs mélancoliques où il lisait les *Eglogues*, accoudé au blanc tombeau de Virgile, à l'ombre de ce laurier qui, par une sorte de prodige, a pris racine dans le dôme de marbre sans qu'il y ait aucune terre pour le nourrir, et auquel, quatre siècles après, le duc de Guise rêvera de venir cueillir une couronne pour son front victorieux ; et les vers du doux Virgile attendrissent l'âme cruelle, mais éprise de beauté, du routier, si bien qu'il voudra sauver Blanche et Thibaud,

Parce que l'une est belle et que l'autre est poète.

Dans ce décor où, grâce à ce double précédé, est peinte exacte-

ment l'époque et revit son esprit, M. de Bornier placera des personnages principaux, qui semblent moins détachés des vieilles chroniques que sortis de son imagination librement créatrice. C'est que son dessein n'est pas de ressusciter l'histoire, comme Racine écrivant *Britannicus*, mais bien d'appuyer sur des noms historiques la thèse de son drame. Les quatre principaux personnages de *France... d'abord!* doivent donc être dans sa pensée moins des portraits que des types, j'ose dire, puisqu'il semble nous y inviter, des symboles : Hugonnel incarne la haine, qui sera vaincue au dénouement ; Blanche de Castille, Thibaud de Champagne et cette Aliénor, qui est d'ailleurs absolument de l'invention du poète, personnifient trois formes différentes du sacrifice pour la patrie.

Trois ! Cela a paru beaucoup, et l'on a trouvé que l'intérêt se dispersait, allant d'abord à Thibaud et à Blanche, puis à la comtesse Aliénor. Comme pour donner raison à cette critique, la pièce s'est appelée d'abord *Royal Devoir*, puis *Aliénor*, avant de prendre son titre définitif : *France... d'abord!* C'est pourtant bien là le véritable, car ce qui fait l'unité supérieure de l'œuvre apparaît nettement au dernier acte : « C'est le sacrifice imposé à chacun de nous pour le bonheur et pour l'honneur de tous. » Je regrette seulement que M. de Bornier, qui l'a écrit dans sa *Préface*, ne l'ait pas dit dans le premier acte de son beau drame.

Ce premier acte renferme une scène superbe, comme d'ailleurs chacun des trois autres ; peut-être ai-je cependant, je ne sais trop pourquoi, une préférence pour celle du premier acte.

Deux des révoltés, Hugonnel et Thibaud, sont venus en parlementaires à Vincennes auprès de la reine. Hugonnel, au nom des grands vassaux, la somme de leur remettre la régence et d'épouser le comte de Champagne ou lui ; et il fait cette sommation avec tant d'arrogance que le peuple murmure et que Blanche est obligée de l'apaiser :

Il faut que tout Français de la France soit digne,
En calmant un orgueil qui souvent la troubla.
Si c'est un sacrifice, elle vaut bien cela.

Cependant elle n'a cessé d'observer Thibaud silencieux ; elle fait sortir tout le monde, et, restée seule avec lui, elle lui pose durement une question : « Pourquoi m'avez-vous tant haïe ? » dont elle sait bien quelle sera la réponse. Thibaud laisse échapper le mot attendu : « Je vous aimais ! » Et il rappelle à Blanche comment, du vivant du feu roi, il osa lui murmurer tout bas un mot d'amour, et comment il n'a jamais oublié

Son regard de dédain, pire que la colère.

« Ce regard, je vous le devais », répond la reine :

Le déshonneur royal eût été votre ouvrage ;
Répondez donc ! Comment un roi, qu'un prince outrage,
Serait-il respecté de ceux qui sont en bas,
Si ceux qui sont en haut ne le respectent pas ?

Mais Thibaud se repent, et Blanche pardonne :

Ce pardon, je le veux accorder sans réserve ;
Mais d'aller au delà que le ciel me préserve !...
Je n'épouserai donc ni Hugonnel — ni vous !
A mon fils je dois rendre intact son héritage.

Cependant la reine veut plus encore que la soumission respectueuse du comte de Champagne. Comme la Pauline de Corneille, en se refusant à Sévère, l'oblige, par l'admiration même qu'elle lui inspire, à sauver son rival, Blanche, dans un couplet excellent, où la mélancolie se mêle curieusement à l'héroïsme, attache définitivement à la cause de son fils celui auquel elle vient de se refuser, en lui révélant toute la fière beauté de son âme :

Ecoutez ! Quand je vins en la terre de France,
Je ressentis d'abord la secrète souffrance
D'un bonheur incertain et d'un vague péril :
Pour nous la royauté commence par l'exil ! ...
Bientôt le jeune roi charma la jeune reine
Par ses hautes vertus dont je sais tout le prix ;
Je lui donnai mon cœur et ne l'ai point repris !
Bientôt, comme l'on va par le pays des rêves,
La France m'apparut avec ses vastes grèves,
Ses antiques forêts, ses fleuves et ses monts,
Je ne sais quoi de doux qui fait que nous l'aimons,
Je ne sais quoi de grand que l'on admire en elle,
Tout ce qui fait sa grâce ou sa force éternelle,
Et son peuple, dont l'âme est si prompte à s'ouvrir,
Qui sait lutter, qui sait vaincre et qui sait souffrir !
J'aimai ce peuple ainsi. J'ai, d'une âme fervente,
Juré d'être à la fois sa reine et sa servante.
J'ai tenu ce serment, et je le tiens toujours !

Et par une adjuration enflammée :

Je vous prends à la haine et vous rends à l'honneur !

elle obtient de lui qu'il prenne sa part « dans le devoir royal ». Elle exige plus encore de son adorateur :

Il ne faut plus m'aimer !
Il sied que nous donnions une leçon pareille
Au peuple qui comprend, qui juge et qui surveille.

L'héroïsme est, grâce au ciel, aussi dangereux comme le crime : Thibaud

jure de vaincre son amour après avoir vaincu sa haine, et devant Hugonnel et toute la cour rappelés par la régente :

Moi, comte et grand vassal,
Je reconnais que j'ai travaillé pour le mal.
Donc, sans conditions, sans lâche subterfuge,
A la régente, au roi, je me sou mets ! Dieu juge.
Pour eux je serai plus qu'un serviteur soumis :
Je serai l'ennemi de tous leurs ennemis,
Servant ainsi la France et sa noble querelle ;
Tout ce qui n'est pas fait pour elle est fait contre elle.

Et Blanche le contemple d'un regard où l'on devine qu'elle a quelque mérite à demeurer fidèle

A son devoir de reine, à son devoir de mère.

Avais-je tort de vous dire que la scène était superbe ?

Au second acte, le rideau se lève sur un décor qui doit être familier à la plupart d'entre vous : les routiers sont groupés sur une plate-forme dans la forteresse du Crotoi, et l'on aperçoit à l'horizon les eaux de la Somme qui se confondent dans les flots de la mer. Landini a pris dans une embuscade et livré au comte Hugonnel Thibaud de Champagne, et la reine vient elle-même avec un sauf-conduit négocier sa rançon. De l'argent ! Hugonnel n'en a pas besoin : que Blanche retourne en Espagne, Thibaud en Navarre, et qu'on le laisse seul régent de la France et du roi ; si dans une heure ils n'ont pas consenti, Thibaud périra sous les yeux mêmes de Blanche. Alors commence une scène d'une beauté héroïque. Comme Blanche avait sacrifié à la France son amour inavoué, Thibaud à son tour lui sacrifie sa vie :

Je ne livrerai pas la France à ce bandit !
Ma mort la sauvera.

Un tel dévouement, Blanche le refuse ; du moins, elle n'assistera point impassible au crime : elle saura trouver une épée, une hache, tuer et mourir. Mais Thibaud, grave, et avec l'autorité de la mort prochaine :

Et votre fils !
Reine, je vous ordonne, et c'est mon dernier vœu ;
De vivre pour la France et votre fils ! Adieu !

A leur grande surprise, le salut se présente à eux sous l'aspect d'Alberto Landini : le routier leur propose, lui qui a livré Thibaud à Hugonnel, de leur livrer à son tour Hugonnel par un nouveau guet-apens. Cette offre soulève de dégoût le cœur généreux de Thibaud :

Si je l'inite, alors je lui ressemble !...
Non, la mort de l'honneur, c'est la mort de la race ;

et il se remet aux bourreaux de Hugonnel. La reine affolée supplie d'abord, puis elle se reprend, elle menace : elle va revenir avec son armée et venger la victime ; mais, malgré le sauf-conduit, le félon Hugonnel prétend la retenir prisonnière. Un combat va s'engager entre ses soldats et les routiers de Landini, quand soudain, par un très beau coup de théâtre, éclate au dehors l'hymne papal, l'hymne qui commande la trêve : *Pax in terris nuntiatur* ; et voici qu'apparaît, la croix à la main, Robert de Sorbon, devenu pour les besoins de l'action légat du Saint-Siège, et il dit :

Eteignez en vous-mêmes la haine...
 Vous qui marchez parmi la joie et les honneurs,
 Ou portez le fardeau de la misère humaine.
 Pour que notre pays vive, tuez la haine !

En vain Hugonnel lance contre lui ses soldats ; ils s'arrêtent devant le geste du légat, qui leur oppose la croix, « ce drapeau de la paix ». Hugonnel vaincu feint de se soumettre ; il livre trois de ses châteaux forts et donne comme otage sa nièce Aliénor, demandant seulement qu'elle ait dans la cathédrale de Reims l'honneur de poser au front du jeune roi le bandeau-diadème :

Pour la reine Bathilde et son fils Cloter Trois,
 Jeanne de Rogue agit de la sorte autrefois ;
 Dès lors le roi n'eut point d'amitié plus fidèle.

Et, tandis que le rideau tombe, le peuple escorte le légat et la reine en chantant : *Pax in terris nuntiatur*.

Vous attendez, sans doute, à l'acte suivant une scène où Blanche de Castille avouera au comte de Champagne qu'elle l'aime. Je l'attendais aussi, et je l'ai même dit à M. de Bornier. Il m'a répondu que cette scène, il l'avait faite, mais qu'il l'a supprimée parce qu'elle diminuait la reine, une telle femme devant garder un tel secret au fond de son cœur jusqu'au dénouement. Et j'ai bien dû reconnaître que c'était lui qui avait raison contre moi.

D'ailleurs, là n'était point l'objet du poète. Au premier acte, Blanche de Castille avait sacrifié à la France le penchant secret de son cœur ; au second, Thibaud de Champagne lui voulait sacrifier sa vie ; au troisième, la comtesse Aliénor va lui sacrifier sa haine. Son tour est venu de passer au premier plan et d'occuper le milieu de la scène.

Ce personnage symbolique, imaginé par M. de Bornier, a été le plus discuté, et souvent, je crois, mal compris. Si je comparais tout à l'heure Blanche de Castille à la Pauline de *Polyeucte*, Aliénor est la sœur cadette d'une autre héroïne cornélienne, la fière Emilie de *Cinna*. Rappelez-vous comment cette généreuse possédée de la haine est en quelque sorte exorcisée par la clé-

mence inattendue d'Auguste ; l'admiration purifiée soudain et éclaire son âme, comme un grand coup de vent balaie les nuages qui cachaient le ciel bleu :

Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ;
Elle est morte.

C'est le devoir qui va vaincre la haine dans le cœur d'Aliénor, dont je ne vous ai encore presque rien dit.

Fille de zingaris, elle fut jadis ignoblement châtiée par les valets de la reine pour une faute qu'elle n'avait pas commise, et dans son âme ardente et fière brûle une haine terrible contre celle qui ordonna, qui tout au moins n'empêcha point l'affront. Recueillie par Hugonnel, adoptée par lui, elle excite, elle enflamme ses projets de vengeance, prête, pour assouvir sa haine, à sacrifier tout, — hormis l'honneur. Et c'est là ce qui permet à la reine de lui dire à Reims, quelques instants avant le sacre de Louis IX :

Vous avez contre moi vaillamment combattu ;
Le courage et l'honneur sont la même vertu ;
J'aime toute bravoure, et, loin que je la blâme,
La vôtre m'a permis de lire dans votre âme :
J'y trouve avec bonheur ce que je soupçonnais ;
Peut-être mieux que vous-même je vous connais !
Je vois dans vos regards une grandeur voilée,
Comme une flamme étrange aux ténèbres mêlée...
La flamme restera, les ombres passeront !

Cependant Hugonnel a fait fabriquer par un alchimiste un cercle empoisonné, qui, placé dans le diadème royal, renversera, comme foudroyé, le petit roi, et il révèle joyeusement à la comtesse le crime qu'il a préparé et qu'elle va commettre :

Commence par le fils, pour voir pleurer la mère !

Puis, comme elle reste muette, songeant déjà sans doute qu'elle a promis à la reine devant Dieu d'abjurer sa vengeance, il lui fait une autre révélation : elle n'est pas née d'obscurs zingaris ; elle est la fille de Charles IV, assassiné dans sa prison, de Charles IV, le dernier héritier de Charlemagne ; l'heure est venue de venger non seulement elle-même, mais tous ses ancêtres, et de reprendre le trône usurpé par les Capétiens :

Va mettre au front du roi la couronne mortelle.

Et, tandis qu'Aliénor sort, toujours énigmatiquement muette et d'un pas de fantôme, Hugonnel hurle, l'écume de la rage aux lèvres :

Maintenant viens mourir, roi de France ! là ! là !

Pourquoi cette scène, si dramatique, produit-elle peu d'émotion? Mon Dieu ! c'est l'inévitable écueil des pièces historiques. La situation, qui, dans un sujet entièrement inventé, tiendrait halelante la curiosité d'un public incertain du dénouement, ne peut guère causer d'angoisse à des spectateurs qui savent fort bien que saint Louis n'est pas mort empoisonné à Reims le jour de son sacre. Hugonnel est donc seul surpris, quand le petit roi entre souriant, la couronne au front, et, suivi de toute la cour, passe dans la cathédrale.

Mais Hugonnel et la comtesse Aliénor restent en présence sur le théâtre, et le frisson qui court dans la salle prouve qu'elle s'attend à une mauvaise scène. Son espoir ne sera pas trompé. Elle commence par des répliques brèves et menaçantes, prélude du grand combat : « Pourquoi m'as-tu trahi ? » gronde Hugonnel entre ses dents serrées. Et elle, toujours calme : « Tuez-moi donc ! », jusqu'à ce qu'enfin elle éclate et lui explique, dans un couplet d'une envolée superbe, le revirement qui s'est produit dans son âme farouche :

Je suis, m'avez-vous dit, fille de Charlemagne,
De l'homme dont le nom, depuis quatre cents ans,
Remplit le monde... c'est de lui que je descends !
Et vous avez pensé que cette ombre sublime
Viendrait me conseiller la bassesse et le crime,
Et que je pourrais, moi, sans un double remords,
Avec mon déshonneur déshonorer les morts !

La fille de Charlemagne a chassé le comte Hugonnel ; elle se jette à genoux devant le sanctuaire :

Seigneur, soyez béni ! Mon âme torturée
De fureur si longtemps, mon âme est délivrée ;
Ma lèvre ne boit plus à la coupe de fiel ;
Je n'ai plus à rougir en regardant le ciel !
— Et toi, le grand aïeul, juge de ma famille,
Toi qui m'as inspirée, inspire encor ta fille !
Mon devoir tout entier n'est pas fait aujourd'hui.

Quel est-il, ce devoir ? Dénoncer Hugonnel, qui prépare un nouveau crime ? Mais elle lui doit tant ! Ne pas le dénoncer ? Mais c'est perdre le jeune roi, et avec lui la France, la douce France de Charlemagne, livrée en proie aux guerres civiles. Elle sauve la France en nommant Hugonnel à Thibaud, et, pour se sauver elle-même du déshonneur attaché à toute trahison, elle met sur son front le cercle empoisonné qu'elle a retiré de la couronne royale, et tombe morte.

Elle est morte, la fille de Charlemagne, pour sauver le roi capétien, qui représente la France nouvelle ; aussi, quand le rideau se lève au dernier acte sur la couche, toute blanche de fleurs et tout étoilée de cierges, où elle repose, la couronne impériale au front, ce n'est pas le *De profundis* que nous entendons gémir, c'est l'hymne d'apothéose qui retentit dans une scène à la fois épique et symbolique, trop grande peut-être pour le théâtre, malgré tout le talent des excellents artistes de l'Odéon. et bien que M^{me} Segond-Weber représente Blanche de Castille comme seule Rachel aurait pu la représenter. Tandis que le peuple agenouillé prie, et que les chevaliers tiennent leurs épées inclinées devant l'estrade à la fois funèbre et triomphale, la voix grave du légat s'élève la première :

Frémissante et trop prompte, elle s'en est allée
Vers le calme éternel que Dieu seul peut offrir,
Comme l'aigle des monts fuit la noire vallée ;
Elle a voulu mourir !

Quand une âme à la peur de vivre s'abandonne,
La céleste pitié l'attend pour la guérir ;
Prions, prions, prions pour que Dieu lui pardonne
D'avoir voulu mourir !

Voici qu'à son tour la reine s'avance, et salue, héroïne du devoir,
l'héroïne du sacrifice :

Elle a donné sa vie à mon fils, à la France ;
Son âme, du passé portant le sombre deuil,
A fait de leur grandeur sa dernière espérance
Et son dernier orgueil...

Faisons comme elle, tous ! Que toutes nos pensées,
Toutes nos actions, ainsi viennent s'unir ;
Comme elle, préparons par les grandeurs passées
Les grandeurs à venir !

Et debout, sur les marches du trône sauvé par Aliénor, le
petit roi, ayant dans ses jeunes yeux l'effroi de la mort entrevue
et l'anxiété d'un règne qui commence, invoque de sa voix douce
et pure la martyre de la patrie :

Dans la route où le meilleur tombe,
Hésite et n'ose croire en soi,
Mon premier pas heurte une tombe...
Inspire-moi !

Quoique ici l'orage s'apaise,
Déjà je sens avec effroi
De quel poids la couronne pèse !
Inspire-moi !
Inspire-moi !

Encore quelques instants, et, frappé par le comte de Champagne dans un combat loyal, le haineux Hugonnel va venir expirer aux pieds de celle qui, dans son âme, avait tué la haine.

Mais il reste encore un sacrifice à consommer. La récompense que lui offre le roi, Thibaud la refuse :

Comprenant, dans la route où le devoir l'attire,
Que la gloire est plus belle en devenant martyr (1),

il s'embarquera pour cette Afrique, prenante comme le mystère, où la jeunesse aventureuse de France eut toujours à cœur de porter la civilisation, avec la foi jadis à l'ombre de la croix, avec la science hier dans les plis du drapeau tricolore :

Je dois suivre aux lieux saints la croisade prochaine ;
Je dois quitter le roi, — je dois quitter la reine !
Mais, sachant où je vais, ils ne me plaindront plus :
Je vais où les martyrs par le Christ sont élus ;
Je précède mon roi dans le chemin céleste.
Qui pleurerait celui qui part ?

Et Blanche de Castille alors, enlaçant de ses bras le fils dont elle a sauvé l'héritage royal, laisse échapper le fier secret de son cœur dans ces trois mots prononcés à voix basse, tandis que le rideau tombe :

Celle qui reste !

Racine se demandait toujours en écrivant une scène ce qu'en aurait pensé Sophocle, s'il l'avait vu représenter. Je n'hésite point à affirmer que le grand Corneille, s'il pouvait voir cette œuvre qui purifie les âmes et qui hausse les cœurs, dirait à l'auteur de *France... d'abord!* : « Je suis content de vous. » Et il n'est pas de suffrage qui eût pour M. de Bornier plus de prix.

Le hasard des circonstances a fait, Messieurs, que ce beau drame, depuis quelque temps achevé, paraît à la rampe dans une époque douloureusement troublée, où il prend une actualité singulière, qui en double l'intérêt. Écoutons donc en fils de France la noble leçon qui nous est donnée dans *France... d'abord!* Le salut est dans « le sacrifice imposé à chacun pour le bonheur et pour l'honneur de tous ». Il y a quelques années, un autre poète, M. Catulle Mendès, dans un drame d'ailleurs touffu et confus, *Les Mères ennemies*, écrivait une scène, d'un raccourci puissant, qui a laissé en moi une impression profonde. Au sommet d'un

(1) Ces deux vers étaient appliqués à saint Louis par M. de Bornier dans le beau poème qu'il a lu à Chantilly, le 15 octobre dernier, à l'inauguration de la statue équestre du duc d'Aumale par M. Gérôme.

monticule, d'où font le coup de feu les derniers défenseurs de la Pologne chrétienne, un prêtre debout tient au-dessus des combattants la croix haute et dominant leur mort bénie; il tombe, percé d'une balle; aussitôt un personnage, jusque-là effacé et obscur, un Juif, se précipite pour ramasser la croix: « Que fais-tu, Juif? » Et l'humble Juif alors, oubliant volontairement ses croyances dans un élan de patriotisme qui le grandit et qui le transfigure, s'élance, avec la croix, au sommet sanglant du tertre où l'on meurt: « Je relève l'étendard de la Pologne! » Ce cri admirable, ce geste sublime, je l'entends à nouveau, je le retrouve en ces trois mots de M. de Bornier, appelant, dans le péril de la patrie, tous les Français réconciliés par le sacrifice autour du drapeau aux trois couleurs: « *France... d'abord!* » Qu'ils pénètrent au fond de nos cœurs; qu'ils y tuent les passions mauvaises, les rancunes et les haines; qu'ils y rallument l'amour sacré de la patrie, par lequel nos pères ont fait, il y a un siècle, tant de miracles; et bientôt nous pourrons, nous aussi, lancer, non plus comme un cri d'alarme, mais comme un cri de juste et légitime fierté au monde respectueux, le beau vers du petit-fils du grand Corneille:

France... d'abord! A France jamais honte!

N.-M. BERNARDIN.

Sujets de Devoirs

UNIVERSITÉ DE POITIERS.

I

Composition française.

Examiner le jugement porté par le lieutenant de police d'Argenson sur les *Mémoires* du cardinal de Retz, au moment de leur apparition, en 1717. Il rassurera ainsi le Régent: « La façon dont le cardinal de Retz parle de lui-même, la franchise avec laquelle il découvre son caractère, avoue ses fautes, et nous instruit du mauvais succès qu'ont eu ses démarches imprudentes, n'encouragera personne à l'imiter. Au contraire, ses malheurs sont une

leçon pour les brouillons et les étourdis. On ne conçoit pas pourquoi cet homme a laissé sa confession morale par écrit. »

Composition latine.

Cur apud Romanos epici carminis initia non eadem fuerint quæ apud Græcos quæretur.

Lectures à faire.

1. Mommsen, *Histoire romaine*, trad. Alexandre. Les chapitres relatifs à la littérature, aux sciences, aux arts, à l'agriculture, etc.

2. La théorie des épopées primitives appliquée aux Romains par Niebuhr, *Histoire romaine*, trad. Golbéry. T. I, p. 358 et suiv. — à rectifier par Corssen, *De originibus poeseos romanæ*, et Preller, *Ræmische Mythologie*, Introduction (trad. Dietz, sous le titre : — *Les dieux de l'ancienne Rome*).

Thème grec.

Montesquieu, *Grandeur et Décadence des Romains*, chap. v, depuis : « Les forces des rois d'Egypte », jusqu'à la fin.

Thème latin.

Bossuet, *Histoire universelle*, 3^e partie, chap. vi : « Nous sommes enfin venus à ce grand empire... », jusqu'à : « Au reste, quoique Rome fût née sous un gouvernement royal... ». — (Revision des grammaires grecque et latine, en particulier de la syntaxe des propositions subordonnées et des règles de l'accentuation grecque.)

Histoire moderne.

Des institutions de Charles VII. — (Consulter : Dufresne de Beaucourt ; Vallet de Viviville ; — Dansin.)

Histoire ancienne.

La colonisation grecque au v^e siècle, ses causes, son caractère, résultats. — (Consulter : Curtius, *Histoire grecque*, tome I^{er} ; — Schumann, *Antiquités grecques*.)

Le progrès du domaine et de l'autorité royale de Hugues Capet à la mort de Louis VII. — Consulter : Luchaire, *Histoire des institutions monarchiques sous les premiers Capétiens* ; — Mignet, *Mémoires historiques*).

Licence de philosophie.

La morale est-elle inconciliable avec le déterminisme ?

Lectures à faire.

Leibniz : *Nouveaux Essais, Monadologie* (avec les instructions de M. Boutroux dans les éditions classiques).

Nolen : *La Critique de Kant et la Métaphysique de Leibniz.*

Kant : *Les Prolégomènes et la Critique de la Raison pure.*

Grammaire.

Les questions de lieu en grec et en latin.

Métrique.

Scander, en les commentant au point de vue métrique, les 6 premiers vers du chant VI de l'*Odyssée* et de l'*Art poétique* d'Horace.

Licence d'allemand.*Thème allemand.***RÉVERIE DE VOLNEY SUR LES RUINES DE PALMYRE.**

Ici, me dis-je, fleurit jadis une ville opulente ; ici fut le siège d'un empire puissant. Oui, ces lieux maintenant si déserts, jadis une multitude vivante animait leur enceinte ; une foule active circulait dans ces routes aujourd'hui solitaires. En ces murs, où règne un morne silence, retentissaient sans cesse le bruit des armes et les cris d'allégresse et de fête : ces marbres amoncelés formaient des palais réguliers ; ces colonnes abattues ornaient la majesté des temples ; ces galeries écroulées dessinaient les places publiques. Là, pour les devoirs respectables de son culte, pour les soins touchants de sa subsistance, affluait un peuple nombreux : là, une industrie créatrice de jouissances appelait les richesses de tous les climats, et l'on voyait s'échanger la pourpre de Tyr pour le fil précieux de la Gérique, les tissus moelleux de cachemire pour les tapis fastueux de la Lydie, l'ambre de la Baltique pour les perles et les parfums arabes, l'or d'Ophir pour l'étain de Thulé. Et maintenant, voilà ce qui subsiste de cette ville puissante : un lugubre squelette ! Voilà tout ce qui reste d'une vaste domination, un souvenir obscur et vain.

Version allemande.

Wie aber? wird man fragen, war nicht die Absicht Walleinsteins auf die Erwerbung der böhmischen Krone gerichtet? Hat er nicht darüber in einer unleugbaren Unterhandlung mit dem französischen Hofe gestanden? Es ist gewiss dass die Erwerbung der

böhmischen Krone für wallenstein im anfang des Jahres 1634 wieder ergriffen wurde. Es ist aufs neue durch den Grafen Kinsky gescheshen. Feuquières, der sich damals in Frankfurt à M. befand, verhob die Verhandlung mit Kinsky bis auf die eit, wo zer wieder persönlich in die Nahe des Feldner, gekommen sein wurde, zögerte aber keinen Augenblick, seinem Hofe Nachricht von der ihm gemachten Mittheilung zu geben. Und wie hätte das dort nicht Beifall finden sollen, da Kardinal Richelieu soeben die halbe welt gegen Spanien, zu vereinigen suchte. Noch einmal zeigte sich die Aussicht, den General, der das grösste Heer kommandierte, welches Oesterreich je mals im Felde gehabt hatte, zugleich mit demselben auf französische Seite zu bringen und als Werkzeug zu benutzen. Der französische Hof erklärte sich bereit, dem General eine Ausstattung mit Land und Leuten zuzusichern, derjenigen gleich, welche er früher in Deutschland gehabt habe, und ihm selbst die Krone von Böhmen zu versprechen, wem er anders nicht zu gewinnen sei.

Lectures et préparation.

Der schwabische Dichterkreis. — Preuves de ses principaux membres. (Lire quelque chose de chacun.)

Licence d'Anglais.

Lectures à faire.

Charles Lamb : *Essays of Elia* (les deux séries).

George Eliot, *The mill on the Floss*.

Adam Bede.

Silans Marmer.

Dissertations.

Esquisser le portrait de Charles Lamb, d'après les *Essays of Elia*.

Le caractère de Maggie Tulliver.

Quel est le roman de George Eliot que vous préférez ?

Version.

The last *Essays of Elia*, « The wedding » ; le dernier paragraphe, depuis : « I have been at my old friend's... », jusqu'à la fin.

Thème.

A. de Vigny, *La Maison du Berger*, III, depuis : « Eva, j'aimerais tant dans les choses créées... », jusqu'à : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois... ».

Licence ès lettres.*Composition française.*

L'influence des salons sur la littérature française au xvii^e siècle.

Composition latine.

I. Cur apud Romanos Lucretii carmina mediocrem obtinuerint famam quæretur.

II. Monstrabitur non recte Quintilianum simul scribere potuisse... « *Historiis, quod ipsum in parte oratoria merito ponimus...* » (*Inst. orat.* II, 18, 5) et : « *Historia est proxima poetis et quodam modo carmen solutum ; et scribitur ad narrandum, non ad probandum.* — (*Ibid.* X, 1, 35.)

III. De lyricorum carminum apud Horatium diversis generibus.

Thème latin.

Descartes : *Discours sur la Méthode*, 1^{re} partie, depuis : « J'ai été nourri aux lettres... », jusqu'à : « Je ne laissais pas toutefois d'estimer... »

Thème grec.

Deux choses peuvent consoler un homme d'une raillerie piquante ou d'une parole de mépris que son semblable a dite de lui : la première, quand il se promet de trouver bientôt occasion de rendre la pareille ; et la seconde, quand il peut se persuader que ce qu'on a dit à son désavantage ne fera pas d'impression sur ceux qui l'ont entendu. Mais celui de qui le prince a parlé sent d'autant plus vivement son mal qu'il n'y voit aucun de ces remèdes ; car, enfin, s'il ose parler mal de son maître, ce n'est plus qu'en particulier et sans pouvoir lui faire savoir ce qu'il en dit, qui est la seule douceur de la vengeance. Et il ne peut non plus se persuader que ce qui a été dit de lui n'a pas été écouté, parce qu'il sait avec quel agrément sont reçues les paroles de ceux qui sont en autorité (*Louis XIV*).

Histoire moderne et Géographie.

1. De la colonisation française dans la région de l'Atlas.
2. De la navigation et du commerce de la Méditerranée orientale.
3. Des plateaux de l'Afrique australe.

Histoire ancienne.

- 1^o La colonisation grecque aux vi^e et v^e siècles.
- 2^o Le gouvernement de Trajan.

Histoire du Moyen Age.

- 1° Caractères et causes des invasions barbares au v. siècle.
 2° Les réformes du pape Grégoire VII.

Philosophie.

I. La notion de substance. — II. Théorie de la perception extérieure.

Grammaire.

Les participes en grec et en latin : morphologie et syntaxe.

Métrique.

La césure en grec, en latin et en français.

II

UNIVERSITÉ DE CAEN

Préparation aux Examens

PHILOSOPHIE

Unité de la science et spécialité des sciences.
 Atomisme et monadisme.

HISTOIRE

Les Grecs d'Asie-Mineure avant les guerres médiques.

GÉOGRAPHIE

Le Tibre.

DISSERTATION FRANÇAISE

« J'ai cru plus à propos de dérober par mon silence les funérailles du Comte à l'imagination de l'auditeur, et je m'assure que cet artifice m'a bien réussi. » (*Corneille, Examen du Cid.*)
 — Dire pourquoi Corneille n'a pas voulu suivre ici l'auteur espagnol.

DISSERTATION LATINE

Cujus scriptoris, inter Latinos, amissa opera plurimum detrimenti litteris intulissent.

VERSION LATINE

De Natura Rerum, I, v. 137-174.

THÈME LATIN

On doit consulter ses moyens et ses forces, afin de ne faire ni plus ni moins qu'on ne peut. Il faut, en outre, apprécier la personne à qui on donne; il est des bienfaits trop minces pour venir d'un homme considérable, d'autres sont trop considérables pour la personne à qui on les offre.

Alexandre, cet insensé, qui n'eut jamais que des pensées gigantesques, faisait présent d'une ville à quelqu'un. Celui-ci, sachant s'apprécier et voulant éviter l'odieux d'un pareil don, alléqua qu'il ne convenait point à sa fortune : « Je ne cherche pas, répondit Alexandre, ce qu'il te convient de recevoir, mais ce qu'il me convient de donner. » Le mot parut sublime et royal : je n'y vois qu'une grande sottise.

Un cynique demanda un talent à Antigone : « C'est plus que ne doit demander un cynique », répondit le prince. Ainsi refusé, l'autre demanda un denier : « C'est trop peu pour un roi ». Hon-teuse subtilité ! C'était un subterfuge afin de ne rien accorder. Pour le dernier, Antigone n'envisagea que la grandeur royale : pour le talent que la bassesse du cynique, tandis qu'il pouvait à la fois accorder le denier au cynique, donner le talent comme roi. Si vous voulez savoir mon avis, j'approuve le refus d'Antigone, car c'est une chose intolérable de demander de l'argent alors qu'on le méprise.

THÈME GREC

- I. — Fénelon, *Lettre à l'Académie*, V : « J'aime bien mieux. — Presque me passer de lui ».
- II. — Virgile, *Enéide*, VIII : les 17 premiers vers.

GRAMMAIRE ET PHILOGIE

Agrégation

1° Raoul de Cambrai (dans la *Chrestomathie* de G. Paris et Langlois). Expliquer la formation des mots *ot* (4), *sai* (5), *nevo* (8), *meesme* (12), *feis* (17), *oceïs* (21).

2° Regnier, *Satire XV*, depuis : « *Mais à d'autres revers* », jusqu'à : « *Soy mesme recommande* ». Faire les observations grammaticales qu'on jugera nécessaires.

3° Expliquer cette ancienne construction : *Qui me l'eust dit, je ne l'eusse pas cru*.

4° De l'emploi de l'indicatif et du subjonctif après les verbes signifiant *sentir, penser, savoir, croire, dire*.

5^e Etudier la métrique de Corneille dans *Polyeucte*, acte II, scène VI.

ANGLAIS

Version

Shelley, *Alastor*, 420-448.

Dissertation française

Agrégation. Le sentiment de la nature dans Chaucer.

Thème

Taine, *Voyage aux Pyrénées*. Les Eaux-Bonnes : « Au temps de François I^{er}, etc. »

(Les deux paragraphes.)

Dissertation anglaise

Agrégation. The English Conjugation in Chaucer.

Licence. Sheridan's Plays. Their general characteristics; their connection with the Restoration drama.

ALLEMAND

Dissertations

Agrégation. L'hexamètre allemand. Son véritable caractère.

Son histoire.

Licence. Klopstock als lyrischer Dichter.

Certificat. Lettre de Leibniz à Bouhours. — On attribue à ce dernier le mot célèbre : « Les Allemands n'ont point d'esprit ». C'est au sujet de ce mot que Leibniz lui écrira.

Thème

Montaigne, *Du Pédantisme*. — Les 30 premières lignes.

Version

Goethe, *Werther*, lettre du 22 mai.

III

UNIVERSITÉ DE NANCY.

Dissertation française. (Agrégation.)

La *Défense et Illustration* de Joachim du Bellay peut-elle être considérée comme le premier manifeste de la doctrine classique en littérature ? — Discussion et preuves.

Dissertation française. (Licence.)

Y a-t-il des traces de panthéisme romantique dans le *Jéhovah* de Lamartine ?

Version latine. (Agrégation.)

Lucain, *Pharsale*, L. II, v. 85 à 118, depuis: « Non ille favore... » jusqu'à: « Et vitam dum Sulla redit. »

Dissertation latine. (Licence.)

Disserendum de hac Quintiliani sententia: «... Est proxima poetis historia, et quodam modo carmen solutum ». (*Inst. orat.* X, 1, 31.)

Thème latin. (Agrégation.)

Macaulay, *Essai sur Bacon*, depuis: « L'opinion que nous nous formons... », jusqu'à: «... Et de leur amitié et de leur reconnaissance ».

Thème latin. (Licence.)

Télémaque, livre XIV, depuis le commencement jusqu'à (*exclusivement*): « Tantôt il croyait voir Ulysse... ».

Ouvrage signalé.

La sincérité religieuse de Chateaubriand, par M. l'abbé Georges BERTIN, agrégé, docteur ès lettres. 1 vol. in-12: 3 fr. 50. Librairie VICTOR LECOFFRE, rue Bonaparte, 90, Paris.

Le gérant: E. FROMANTIN.

A. J. Confès

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAIT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages		
491	J.-B. ROUSSEAU. — SES IDÉES LITTÉRAIRES...	Émile Faguet, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
501	JOHN LYLY ET L'EUPHUISME. — <i>Jeunesse et débuts littéraires de John Lyly</i>	Alexandre Beljame, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
504	HISTOIRE DE L'ORGANISATION DE L'ÉTAT AU XIX ^e SIÈCLE. — <i>Le souverain. II</i>	Charles Seignobos, <i>Professeur à l'Université de Paris.</i>
508	LES FORMES PRIMITIVES DE LA COMÉDIE INDIGÈNE. — <i>Satura, exodium</i>	Gustave Michaut, <i>Professeur à l'Université de Fribourg.</i>
513	LE THÉÂTRE DE LECONTE DE LISLE. — « LES ERYNNIES » (<i>Conférence à l'Odéon</i>).....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
526	SCIETS DE COMPOSITIONS (<i>licence ès-lettres</i>)..	Université de Nancy.
527	OUVRAGES SIGNALÉS.	

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J. K., à R... — Dans le prochain numéro de la *Revue*, nous publierons une première série de devoirs proposés par l'Université de Paris, pour les certificats de langues vivantes.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

J.-B. Rousseau. — Ses idées littéraires

Cours de M. EMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

J.-B. Rousseau a eu, comme poète, une très grande réputation jusqu'en 1820. Nous aurons à nous demander quel talent véritable explique et justifie dans une certaine mesure un pareil succès. Cependant, depuis le romantisme, il est déchu de cette gloire, et ne passe plus guère que pour un habile versificateur. Ce sont donc moins ses poésies qui nous intéressent que son esprit, sa conception de la littérature et ses idées de critique, par lesquelles nous allons commencer. Ces idées, nous les trouvons exprimées un peu dans ses vers, mais surtout dans sa correspondance, qui est trop peu connue, et que j'ai étudiée de très près. Je distinguerai celles qui ont trait à l'antiquité, au xvii^e siècle, à l'époque contemporaine de J.-B. Rousseau et à l'esthétique en général.

Sur l'antiquité, il a un petit nombre de jugements d'une grande pénétration. Il suffit de lire ses vers pour s'apercevoir qu'il est très érudit, et qu'il connaît à fond la mythologie. Mais qui, parmi les poètes de l'âge classique, n'a pas cette sorte d'érudition ? La grande originalité de J.-B. Rousseau comme critique est plutôt dans l'opinion qu'il s'est faite sur certaines questions spéciales des littératures anciennes. On sait, par exemple, comme il était de mode, autour de lui et avant lui, et même pendant tout le

xviii^e siècle, de juger Pindare. Pindare passait pour un grand esprit lyrique, d'une imagination puissante, mais parfaitement désordonnée. Sa verve, disait-on, court au hasard, trouvant à la rencontre d'heureux détails qui élèvent brusquement l'esprit jusqu'au sublime. Telle a été, en particulier, l'opinion de Boileau et de La Fontaine.

Souvent un beau désordre est un effet de l'art.

Ce vers de Boileau contient à la fois un jugement erroné sur Pindare et un dangereux conseil, qui fut fatal à tous les lyriques à venir, jusqu'à cet excellent Lebrun-Pindare. A le bien interpréter, le mot pourtant n'était pas faux ; il y a du désordre dans Pindare ; mais ce désordre n'est qu'apparent, et cache une suite préméditée. Relisez, à ce sujet, l'excellente démonstration de M. Croiset dans son livre sur le grand lyrique grec : dans tous ces beaux poèmes se découvre, à l'examen, un ordre idéal, un ordre moral, pour ainsi dire, à travers les digressions et les divagations prétendues. Malheureusement, Boileau n'a rien vu de cela ; et son « beau désordre » signifie qu'il est, au fond, très gêné de l'incohérence des développements pindariques, mais que son grand respect de l'antiquité ne lui permet pas de se l'avouer à lui-même. Voltaire sera plus franc dans son impertinence, quand il dira :

Sors du tombeau, divin Pindare,
Toi qui célébras autrefois
Les chevaux de quelques bourgeois
Ou de Corinthe ou de Mégare ;
Toi qui possédas le talent
De parler beaucoup sans rien dire,
Toi qui modelas savamment
Des vers que personne n'entend,
Et qu'il faut toujours qu'on admire.

En vertu de cette opinion, tous les poètes lyriques qui écrivirent après l'*Art poétique* ne manquèrent pas de conserver à leurs idées un certain désordre, non plus apparent, mais *factice*, ce qui était bien différent. J.-B. Rousseau fait seule exception, et il est certes très remarquable qu'il ait devancé par son jugement sur ce point nos critiques modernes, infiniment mieux armés dans leur étude des poètes antiques.

Nous le voyons, en effet, étant encore fort jeune, dans une lettre à Brosssette, de l'année 1715, s'exprimer ainsi sur les juges peu favorables au lyrique thébain : « Il faut qu'ils n'aient jamais lu Pindare, ou qu'ils se persuadent que personne ne le lira jamais pour lui reprocher ses « écarts », comme une marque de la stéri-

lité de sa matière (allusion à la fable bien connue de La Fontaine), puisque jamais auteur ne s'est moins éloigné de son sujet, toutes les circonstances sur lesquelles il promène son lecteur y étant toujours relatives et indispensablement rattachées; bien plus scrupuleux en cela qu'Horace, qui en sort presque toujours, quoique avec un art admirable. (Sans être tout à fait de cet avis, on peut reconnaître pourtant qu'Horace a, en effet, plus de fantaisie que Pindare.) Ne savent-ils pas que les œuvres de Pindare ne sont que des panégyriques des rois et des plus illustres personnes de son temps, et ignorent-ils que la première règle, je ne dis pas de la poésie, mais de la rhétorique la plus sévère, est de louer ceux dont on fait l'éloge par ce que leurs ancêtres ont de plus recommandable? C'est ce que fait Pindare. Par là, sans sortir de sa matière, il trouve moyen de la varier. » Tous les arguments qu'on a pu apporter depuis pour défendre le poète grec sur ce point particulier sont dans ces quelques lignes. Il n'y manque que des preuves à l'appui; J.-B. Rousseau n'avait pas à les donner dans une lettre rapide à un ami; mais on sent très bien qu'il les eût fournies sans peine, si on l'y eût poussé.

Il devance aussi les modernes sur une idée qui a eu en notre temps une grande fortune, au point de passer à l'état de dogme de critique: l'idée de la fatalité antique et du rôle que cette fatalité joue dans le théâtre grec. Nous la croyons de Schlegel; c'est lui du moins qui semble nous l'avoir révélée; après lui, Patin s'en est comme engoué, et lui a donné une importance vraiment exagérée. Je souhaiterais, pour moi, qu'on la rencontrât fortement exprimée chez un critique ancien; je suis surpris que personne dans l'antiquité ne s'en soit avisé, et je trouve qu'il ne faut l'accepter, somme toute, qu'avec beaucoup de prudence. Cependant, c'est une idée très ingénieuse, et J.-B. Rousseau n'a pas un petit mérite de l'avoir formulée le premier, dans une de ses lettres au père Brumoy: « Les interprètes de Sophocle, écrit-il, se sont imaginés que le dessein de l'auteur était de purger la colère et la curiosité, parce que ce sont les défauts qu'il a donnés au malheureux Œdipe. (J.-B. Rousseau rappelle ici la fameuse et très obscure *κίβητος* d'Aristote, en vertu de laquelle on a cherché longtemps, dans les œuvres dramatiques des anciens, un but formel de purification morale.) Ils n'ont pas fait réflexion que Jocaste y est aussi malheureuse que lui, puisqu'elle est souillée du même inceste, alors qu'elle n'est point représentée avec les mêmes défauts. Pour moi, je suis très persuadé que Sophocle n'a rien voulu marquer, sinon que les hommes ne sauraient éviter leur destinée, et que, sans l'assistance des dieux, toute leur vertu,

toute leur prudence ne leur sert de rien. Il n'y a rien de mieux marqué dans tous les ouvrages des anciens que ce dogme de leur théologie. *L'Iliade*, *l'Odyssee*, *l'Enéide*, et presque toutes les tragédies grecques, entre autres *Phèdre* et *Œdipe*, ne roulent que sur ce principe. » De ces exemples, celui de *l'Enéide* est seul très contestable. J.-B. Rousseau ajoute, très spirituellement : « Vous voyez par là que les anciens ont été tous de parfaits jansénistes. Vous ne devez pas vous étonner qu'ils soient persécutés au temps où nous sommes. »

Il y aurait encore quelques jugements de J.-B. Rousseau, sur Horace, sur Sénèque ou sur Ovide (qu'il aime beaucoup), à tirer de sa correspondance ; mais ils ont moins d'originalité. Arrêtons-nous de préférence à ses idées sur le xvii^e siècle. — En voici une, qui n'est pas de son invention propre, mais qu'il a faite sienne par la réflexion : « J'ai souvent ouï dire à M. Despréaux que la philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie... Je ne suis pas loin d'être de cet avis ». Ce jugement suppose une conception particulière de la poésie. Pour Boileau, en effet, et pour J.-B. Rousseau qui l'approuve, la poésie « vit de fiction ». Elle doit s'interdire (par scrupule religieux surtout) le merveilleux chrétien ; mais le merveilleux païen et légendaire est sa substance propre, et, cette racine coupée, elle mourrait. Justement Descartes, parce qu'il aiguisa l'instrument de la raison, de la dialectique, du « raisonner », comme dit Voltaire, a porté un coup qui peut sembler mortel à cette espèce de poésie. Voltaire, dont les idées littéraires sont, en général, celles du xvii^e siècle, exprime bien cette opinion à la fin de son conte charmant sur *Ce qui platt aux Dames*.

On a banni les démons et les fées ;
 Sous la raison, les grâces étouffées
 Livrent nos cœurs à l'insipidité ;
 Le raisonner tristement s'accrédite :
 On court, hélas ! après la vérité ;
 Ah ! croyez-moi, l'erreur a son mérite.

Boileau et J.-B. Rousseau ne pensent pas autrement. Leur idée est juste, en effet, mais pour leur temps seulement. Il est certain que la poésie mythologique et fictive a été battue en brèche par la raison pure et claire, je dirai presque par la raison sèche de Descartes. Cependant une autre pouvait naître, et celle-là, le cartésianisme ne l'eût pas contrariée, car c'est lui-même qui devait la créer et l'inspirer. Il existe, en effet, une poésie philosophique et une poésie religieuse, qui valent bien la poésie d'imagination pure, et qui même semblent plus propres à émou-

voir profondément le cœur humain. Marot et Ronsard en avaient donné quelques maigres exemples, mais c'est grâce à Descartes, et même longtemps après lui, — car il faut longtemps pour qu'un tel revirement d'art s'opère, — c'est à la fin du xviii^e siècle seulement que ces formes nouvelles de la poésie devaient apparaître dans tout leur éclat. La poésie religieuse elle-même a été comme libérée par la grande audace philosophique de Descartes. Boileau l'écarte encore, parce qu'il tient à sa conception de la poésie mythologique et fictive, et qu'il juge inacceptable de traiter les grandes vérités humaines et divines dans le même langage que la fiction. Mais bientôt on ne regardera plus la poésie comme un art frivole, comme un amusement, comme un conte auquel on ne croit pas; on y verra ce qu'il y a de plus intime et de plus sérieux en nous, et de plus fondamental dans nos croyances. Dès lors, la poésie religieuse, avec Chateaubriand, pourra, elle aussi, se déployer. J.-B. Rousseau ne l'a pas prévu. Son idée n'en reste pas moins très pénétrante et très juste pour la conception poétique qui était encore celle de son temps.

Ses idées sur Molière sont aussi tout à fait remarquables, et méritent un assez long examen. Il a traité en peu de mots toutes les graves questions que soulève le poète, et les a résolues d'une façon très originale. Je glisserai sur les observations secondaires. Notons d'abord qu'il est de ceux qui, dès l'origine, ont mépris cette *Vie de Molière* par Grimarest, à laquelle on attribue encore parfois un peu d'autorité et qui en est complètement indigne. Voici comment il en parle dans une lettre à Brossette du 24 mars 1731 : « Cette misérable *Vie de Molière* qu'on a mise en tête des éditions successives, et où l'on ne voit ni vérité, ni style, ni sens commun, est un ouvrage plus propre à rendre méprisable cet auteur qu'à donner sur lui la moindre lumière. » Brossette répondit à cette lettre : « Lorsque la *Vie de Molière* par Grimarest parut, il y a vingt-six ans, M. Despréaux m'en écrivit de son propre mouvement, pour me témoigner son indignation, et le grand mépris qu'il avait pour cet écrit. »

Mais venons aux appréciations sur l'œuvre même de Molière. On préparait une édition luxueuse et quasi officielle du grand poète sous la direction de M. Chauvelin, maître des requêtes et inspecteur de la librairie. Celui-ci ayant fait part de son projet à J.-B. Rousseau, notre auteur se trouva amené à écrire une sorte de notice qui eût mérité certes de servir de préface à l'édition. Remarquons qu'à cette époque la gloire de Molière était ou allait être vivement attaquée par des juges comme La Bruyère, Fénelon, Vauvenargues. Rousseau la défend à merveille. « Quelque parfaites

que soient, écrit-il, les tragédies de Racine et les bonnes pièces du grand Corneille, je ne voudrais pas assurer qu'ils eussent rempli toute l'idée qu'on peut avoir de la tragédie, et qu'il n'y ait pas quelque autre route à suivre, plus sûre que celles qu'ils ont choisies ; au lieu que Molière, sans autre guide que son génie, a trouvé la seule voie qui puisse conduire à la perfection du théâtre comique, et n'a laissé à ses successeurs que le choix de suivre ses traces ou de s'égarer à chercher des chemins différents du sien. Il faudrait justifier Molière, en premier lieu, du reproche qu'on lui a fait d'être quelquefois trop populaire, en faisant voir, par l'exemple des anciens mêmes, que, comme la comédie a des sujets de différentes espèces, elle doit avoir aussi plusieurs manières différentes de les traiter ; que les tromperies, par exemple, et les malices qu'on fait à M. de Pourceaugnac ne doivent pas être peintes du même pinceau que les traits d'impatience auxquels on expose un philosophe ; que ce poème n'a pas été inventé seulement pour des esprits délicats, mais pour tous ceux du public, entre lesquels se trouvent des sensibilités différentes, qu'il faut savoir réveiller, à peine de déplaire aux délicats mêmes, qui ne sont jamais les derniers à languir lorsqu'ils voient languir le public. » Il y a d'abord dans ces lignes cette théorie fort judicieuse, que les pièces sont faites non pas pour être lues, mais pour être jouées ; il en résulte que la comédie doit se plier aux secrets désirs, non du lecteur, mais du public assemblé. Or il n'y a rien qui diffère plus que le goût du lecteur et celui du public assemblé ; et nous tous, plus ou moins experts en matière dramatique, nous en savons quelque chose. De quoi est fait un public de théâtre ? Rousseau l'indique encore : c'est une foule très mêlée, où le grand nombre entraîne le petit nombre ; il est donc de la simple prudence de ne pas s'adresser qu'à celui-ci. Pour compléter la théorie, j'ajouterai que le petit nombre n'est pas sans agir à son tour sur le grand ; la masse un peu vulgaire est en général disposée à subir certaines impressions en raison des émotions qu'elle devine chez un certain nombre de gens tenus par elle pour délicats et pour connaisseurs. Mais l'action du grand nombre est plus incontestable. C'est le don essentiel du poète dramatique de connaître l'âme collective des quinze cents personnes qu'il réunira un soir dans une salle, afin de la tenir en haleine pendant trois heures. Voilà ce qui justifie, en effet, sinon toutes les grossièretés du théâtre de Molière, — bien qu'il marque à cet égard un progrès sur ses prédécesseurs et qu'il ait en réalité épuré le théâtre, il eût pu certainement l'épurer davantage, — du moins la plupart de ses trivialités. Nul auteur n'a mieux connu que lui l'esprit de son public.

« Il faudrait faire voir, continue Rousseau, par une analyse suivie, que non seulement en fait d'imagination, de variété et de bonne plaisanterie, mais encore en fait de bonne conduite et d'économie théâtrale, ce poète l'a emporté sur tout ce que nous connaissons des poètes anciens et modernes. » En fait d'imagination d'abord... : telle est bien, en effet, la première qualité de Molière, et nous ne le disons pas assez. Nous vantons surtout son talent d'observateur; mais qui n'est capable de faire des observations intéressantes sur les caractères, les mœurs, les ridicules et les défauts de ses semblables? Le dramatisante pourrait-il nous intéresser à ses propres observations, si nous n'en avions fait, nous-mêmes, de moins précises seulement et de moins nettes? Pourrions-nous dire le fameux mot : comme c'est ça? Tout le mérite du poète dramatique est d'avoir un puissant instrument d'optique, qui fasse voir l'observation recueillie plus intense, dans une lumière plus crue; autrement dit, d'avoir ce genre particulier d'imagination qui donne la vie aux conceptions de l'esprit. Ce don, qui ne s'analyse pas, Molière l'a eu, comme Racine, au plus haut degré. J.-B. Rousseau le loue aussi de son « économie théâtrale » : c'est ce que nous appelons « le métier », ou l'art avec lequel une pièce est combinée. Il est très rare, en effet, qu'une comédie de Molière ne soit pas parfaitement construite, sans un calcul très précis des contre-coups de chacune des forces sur les autres. L'art des préparations, par exemple, très dissimulé, y est absolument merveilleux; il n'y a rien dans la suite de ses pièces qui ne soit en germe dans le début et dont le spectateur n'ait été averti, en sorte que tout l'instruise et que rien ne l'étonne, ce qui est la loi même du genre dramatique.

J.-B. Rousseau en vient ensuite à la grande question des dénouements de Molière. « Tous ces dénouements, qu'il a plu au père Rapin de condamner sans preuves, sont aussi réguliers que ceux des anciens; et celui de *Tartufe*, en particulier, contre lequel on s'est tant récrié, ne pouvait être autrement sans être mal, et ne méritait que des louanges. » Ici je souhaiterais que Rousseau se fût expliqué davantage. Il n'est pas de l'avis de Boileau; car Boileau, on le sait, avait proposé à Molière un autre dénouement pour son *Tartufe*. Molière même l'avait accepté, et le temps seul l'a empêché de s'en servir. Je crois, en effet, qu'il y a quelque chose de factice dans ce qui est resté pour nous l'unique dénouement de cette pièce; mais, comme J.-B. Rousseau ne donne pas ses raisons, il est difficile de discuter son jugement. Il continue en ces termes : « Il faudrait faire comprendre encore le judicieux discernement de l'auteur dans le choix de ses caractères, et avec quelle

habileté il a su distinguer ceux qui conviennent au théâtre d'avec ceux qui ne lui sont pas propres, car la comédie est faite pour peindre ce que les vices ont de ridicule ; mais elle doit bien se garder de toucher à ce qu'ils ont d'odieux ou de trop criminel. » — C'est, je crois, Béranger, qui, en lisant Montaigne, s'est écrié : « Mon Dieu ! combien cet homme m'a volé d'idées ! » Il arrive souvent aux critiques de retrouver ainsi chez les écrivains d'autrefois des pensées qu'ils croyaient avoir eues les premiers. Je croyais bien, pour ma part, avoir inventé celle-ci, je le déclare en toute humilité. Bossuet disait de Molière : ce grand censeur des canons, des petites mines et des paroles affectées de nos précieuses, est bien indulgent quand il s'agit des vices les plus odieux ! A quoi je répondais : c'est que tel est son métier ; le poète comique n'a point à attaquer les tares profondes de l'humanité ; et pourquoi ? C'est qu'un genre est un genre, et qu'un ton est un ton. Les grands vices sont justiciables non du rire, mais de l'indignation ; il faudra donc, si vous les dénoncez, que vous fassiez entendre des accents de colère vertueuse, et vous ne serez plus comique ; le spectateur, venu pour rire à votre pièce, se sentira dépaysé, et ne vous pardonnera pas sa déception. — Mais alors c'est des honnêtes gens que la comédie fera rire ? — Sans aucun doute. L'auteur comique reprend, non les vices, mais les travers des hommes ; et les travers ne sont pas autre chose que les défauts des honnêtes gens. Il est bien certain, par exemple, que Philaminte est une femme très honorable et très respectueuse, qu'elle a même de la grandeur d'âme : Molière le marque très nettement, dans sa pièce. De même Orgon est un excellent homme, à « l'air sage », bon citoyen et bon chrétien. Mais ils méritent que nous riions d'eux, parce qu'ils ont des travers : l'une, sa manie du bel esprit et de la science qui l'expose aux intrigues des coureurs de dot et des farceurs de littérature ; l'autre, sa crédulité sotte à l'égard de Tartufe, qui lui fait courir les plus graves dangers. Il est bon que ces honnêtes gens soient prévenus et préservés, par nos rires, des pièges qui leur seront tendus.

Du reste, quand un poète comique a en lui une véritable puissance oratoire, comme Molière, il n'évite guère d'aller jusqu'à ce que je considère, dans la comédie, comme le commencement d'un défaut, jusqu'à la satire éloquente. J.-B. Rousseau s'en est aperçu. Il note deux pièces, *Tartufe* et *Don Juan* (j'en ajouterais une troisième, *l'Avare*), où Molière s'est approché du drame et ne l'a évité en définitive que par ce tour de gaieté qui lui est propre. « Molière n'a péché qu'une fois contre ces règles en présentant un hypocrite à ses spectateurs ; mais le ridicule de l'action où il le représente et

subtilités : il finit par lui faire avouer qu'elle en aime un autre, et l'art admirable qu'il emploie à ne le faire voir que du côté le plus risible fait disparaître en quelque sorte la noirceur du caractère. Et ce que le cinquième acte peut avoir de trop tragique (je dirais plutôt le quatrième acte, car c'est au quatrième acte que Tartufe jette le masque) doit s'excuser par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage, qui serait demeuré imparfait sans ce trait d'infidélité. Je ne parle point de l'athée du *Festin de Pierre*, parce que cette pièce n'est pas proprement de lui, et qu'il ne l'a donnée qu'à l'importunité de ses camarades, qui voyaient ce sujet sur tous les théâtres hormis le sien. Aussi n'a-t-il pas souffert que cette pièce fût imprimée de son vivant. »

Vient une dernière question. « Il faudrait enfin faire voir à ceux qui l'ont accusé de ne point écrire purement, que personne au contraire n'a su mieux choisir le style convenable au théâtre comique, qui a son langage propre, qu'il est nécessaire de connaître avant de le condamner, que jamais ancien et moderne n'ont si bien connu que lui la finesse et la nouveauté du dialogue, qu'il n'y a point de poètes célèbres parmi nous, si l'on en excepte Racine et Boileau, à qui ne soient échappées plus de négligences qu'à lui. Molière, en effet, n'est pas un écrivain impeccable ; il a des négligences et des impropriétés. » Mais M. Brunetière a très bien montré (un peu trop bien même, car c'est son défaut) que la plupart des incorrections, des chevilles et des faiblesses de Molière, à les considérer, comme le fait ici Rousseau, au point de vue du théâtre, sont des artifices utiles pour soutenir la diction des comédiens, et mettent, pour ainsi dire, un peu d'air et de jour dans le dialogue. De plus, J.-B. Rousseau a raison de n'opposer que Racine et Boileau au grand poète comique pour ce qui est de la correction. Tous les autres classiques, Corneille, par exemple, ont pris autant de libertés que lui dans leur style. « Enfin, conclut Rousseau, à ce petit nombre de taches près, nous n'avons point d'écrivain qui ait mieux connu le génie et la force de la langue, ni qui ait écrit avec plus de justesse, de précision et de propriété d'expression que Molière. »

Voilà Molière admirablement défendu par un auteur du commencement du XVIII^e siècle. Cette page, à mon avis, met J.-B. Rousseau au premier rang des critiques. Puisqu'il avait ce talent et cette pénétration, je regrette qu'il n'ait pas étendu ses observations jusqu'à faire une véritable étude sur le poète comique.

C. B.

John Lyly et l'euphuisme

Cours de M. ALEXANDRE BELJAME

Professeur à l'Université de Paris

I

JEUNESSE ET DÉBUTS LITTÉRAIRES DE JOHN LYLY.

Le mot *euphuisme* est longtemps resté, comme le sont encore *doggerel* et *humour*, un de ces termes que tout le monde semble plus ou moins entendre, mais qui n'éveille chez personne une idée nette et claire. Des lexicographes, des critiques et des romanciers (1) essayèrent, en ce siècle, d'en donner des définitions ; mais, comme aucun d'eux n'avait fait une étude approfondie et documentée de l'euphuisme, ils n'aboutirent à rien de précis, et ne réussirent pas même à s'accorder entre eux. Il n'y a guère qu'une vingtaine d'années que des travaux allemands et américains nous ont enfin permis de bien voir ce qu'était l'euphuisme, d'où il venait, où il tendait, sa durée dans l'histoire de la littérature anglaise et l'influence qu'il y a exercée.

Mais les recherches faites à ce sujet n'ont mis au jour aucun document important relatif à la vie de l'écrivain qui a donné à l'euphuisme son nom (2), le romancier et auteur dramatique John Lyly. Sa biographie nous est aussi peu connue que celle de Shakespeare.

Nous ne savons même pas d'une manière certaine l'orthographe de son nom. Les contemporains de la reine Elisabeth l'écrivaient de neuf façons différentes. Lyly l'a écrit avec deux *y* sur le seul document autographe qui nous soit resté de lui. Mais, comme

(1) Voyez en particulier la manière dont W. Scott fait parler sir Pierce Shafton dans *The Monastery*. — Voyez aussi Littré : *Dict. de la Lang. fr.* p. 1541 : « Euphuisme, — nom donné, dans le seizième siècle, à ce qui fut appelé plus tard, en France, style précieux... Par extension, et dans un style recherché, bon goût dans la tenue, dans les vêtements, etc. ».

(2) Euphuisme est, en effet, dérivé de *Euphues*, titre du premier roman de Lyly.

nous savons que, au seizième siècle, il n'y avait pas d'orthographe fixe pour les noms propres ; que Shakespeare a donné plus d'une forme à son nom ; que, au dix-septième siècle même, Dryden signait tantôt Dryden et tantôt Driden ; nous ne pouvons pas dire avec certitude que la seule orthographe du nom de Lyly, qui nous vient de l'écrivain lui-même, soit seule juste et vraie.

Sur la date et le lieu précis de sa naissance, nous n'avons guère que des conjectures. Il était originaire du comté de Kent, à ce que disent A. Wood (*Ath. Oxon.* 1. 676, éd. 1813) et Cooper (*Ath. Cantab* 11,525, éd. 1861) ; à en juger par certaines descriptions éparses dans ses œuvres, il a dû naître à la campagne, dans un endroit où la nature est belle. Le registre où il fut immatriculé, à Oxford, en 1569, lui donnait alors seize ans, ou environ, ce qui nous autorise à penser que Lyly naquit en 1553 ou en 1554. Un passage de son *Euphes and his England* semble justifier cette déduction : parlant de la reine Marie, qui mourut en 1558, il nous dit qu'il ne saurait s'étendre longuement sur son règne, « because I was scarce born ».

Ses parents sont inconnus. Son père n'était pas noble : Lyly fut immatriculé comme « plebeii filius » ; mais il est probable qu'il appartenait à une famille aisée, et où il était de tradition qu'un fils allât étudier à l'Université. Magtalen College, écrit A. Wood, l'historien d'Oxford, fut rarement « without a Lyly ».

Le futur romancier fut donc envoyé, lui aussi, à Oxford, à Magdalen College. D'après Blount, son premier biographe, il n'y montra que fort peu de goût pour ce qu'il appela lui-même, dans *Campaspe*, « the quiddities of the logicians ». Cela est assez vraisemblable, car Lyly était naturellement porté vers les lettres.

Il est fort probable aussi que sa conduite à l'Université ne fut pas absolument exemplaire. Il fut, en effet, « rusticated », c'est-à-dire relégué à la campagne, où la rigueur de ses maîtres, la peste survenue à cette époque à Oxford, et d'autres causes encore peut-être, le retinrent pendant trois années.

Ses études n'en furent point interrompues. Le 27 avril 1573, il était B. A., et, le 1^{er} juin 1575, M. A. Nous n'avons aucun renseignement sur ce qu'il fit ensuite ; mais, comme il fut reçu M. A. à Cambridge quatre ans après, il y a tout lieu de croire qu'il continua sa vie d'étudiant, et qu'il ne vint à Londres, commencer sa vie d'auteur, que vers la fin de 1578 ou au commencement de 1579. Son premier ouvrage, publié vers cette époque, est d'un universitaire qui ne sait rien de la cour ; Lyly n'y parle des puissances qu'à la fin du volume, pour adresser à la reine Elisabeth la première de ses nombreuses flatteries.



Le permis d'imprimer fut délivré en décembre 1578 ; et ce fut quelques mois après que parut ce fameux livre où était présenté pour la première fois aux lecteurs le personnage qui devait donner son nom à l'euphuisme : « *Euphues the Anatomy of Wit, Very pleasant for all Gentlemen to reade, and most necessary to remember wherein are contained the delights that Wit followeth in his Youth, by the pleasantness of love, and the happinesse he reapeth in age, by the perfectnesse of wisdom. By John Lyly master of art.* »

Le héros, Euphues, jeune Athénien d'une époque indéterminée, a reçu en partage, comme son nom l'indique, tous les dons du corps et de l'esprit. Il a quitté la Grèce pour l'Italie, terre où la jeunesse de son temps venait s'instruire et surtout mener joyeuse vie. A Naples, où il séjourne, il fréquente la société élégante, et se livre à certains désordres qui lui attirent les conseils d'un prudent vieillard, Eubulus. Il les repousse avec irrévérence et rudesse. Au lieu de prendre Eubulus pour ami et pour guide, il se lie avec un jeune homme de son âge, Philantus, et est introduit par lui dans une des premières familles de Naples. Il rencontre une jeune fille, Lucilla, dont son nouvel ami est amoureux. A sa vue, Euphues est si « enflammé de désir qu'il est sur le point d'être réduit en charbon ». On lui demande ce qu'il pense des beautés de l'esprit et de celles du corps : il répond par une vraie conférence que l'amour l'empêche de conclure. Il se trouble ; ses traits s'altèrent ; il part. Lucilla de son côté n'est pas restée insensible aux charmes d'Euphues. A peine s'est-il éloigné qu'elle commence à « frire dans les flammes de l'amour ». De part et d'autre, un grand monologue suit l'entrevue. Euphues est partagé entre l'amour et l'amitié ; Lucilla redoute les reproches de Philantus et surtout ceux de son père, Don Ferardo. Elle ne reste pas longtemps dans l'incertitude. Don Ferardo fait une brusque apparition sur la scène, emmène avec lui Philantus et demande à Euphues de les remplacer l'un et l'autre auprès de Lucilla. Les conséquences, elles se devinent : déclaration de l'Athénien, réponse embarrassée de la jeune fille. Désireuse de garder Euphues, sans perdre Philantus, elle mêle habilement les *thou* et les *you* dans ses discours, et parvient à s'assurer son nouvel adorateur, sans pourtant lui donner trop d'encouragements. Quelque temps après, revient don Ferardo, qui prie sa fille de fixer la date de son mariage avec Philantus. Lucilla répond que Philantus n'a jamais été pour elle qu'un ami ; mais « son vieux renard de père » n'est point la dupe de ses

que c'est Euphues qui « battered the bulwark of her breast ». Philantus, qui a suivi l'entrelien, comme s'il avait eu « une puce à l'oreille », s'éloigne aussitôt pour adresser une lettre de reproche au traître Euphues. Il n'en reçoit qu'une réponse légère et cavalière; mais la changeante Lucilla se charge de le venger. Sans que nous sachions trop pourquoi, elle abandonne Euphues et épouse Curio, un homme « of little wealth and less wit ».

Ce mariage entraîne la réconciliation des deux amis brouillés. Mais Euphues, fatigué de Naples, est résolu à retourner à Athènes (entendez Oxford) pour y étudier. C'est en vain que Philantus essaie de le retenir : il laisse sur la table de son ami une dissertation en règle sur les dangers de l'amour, et les deux jeunes gens se séparent en se promettant de s'écrire.

A l'Université, Euphues étudie la philosophie d'abord, la théologie ensuite, renonçant à tout ce qui n'était pas tiré « from the bowels of the Bible ». Entre temps, il devient « public reader in philosophy », compose des dissertations de collège et rassemble ses cours en trois volumes, qu'il renonce à publier. Il n'oublie pas toutefois ses amis et connaissances de Naples. Il leur écrit des lettres : à Eubulus, qui vient de perdre sa fille, il envoie toute une suite de lieux communs sur la résignation ; à Philantus, il conseille de renoncer à la vie de cour. Ce dernier lui répond en lui donnant des nouvelles de Naples et en lui apprenant la fin malheureuse de Lucilla, morte mendiante dans les rues. Son amie Livia voit Philantus d'un œil fort doux ; mais nous ne savons pas si le mariage se conclut. Plutôt que d'en informer les lecteurs, Lyly songe à préparer l'apparition d'un nouvel ouvrage qu'il projette : *Euphues and his England*. Le roman se termine assez brusquement, par l'annonce que fait le héros de l'intention qu'il a de se rendre prochainement en Angleterre en passant par Naples, où il verra Philantus et Lyvia.

A part Lucilla, nous ignorons le sort définitif de tous les personnages du roman. L'œuvre n'est pas achevée : c'est moins un livre que le cadre d'un livre. Mais, pour être juste, il faut dire aussi qu'avant l'*Euphues*, il n'y avait en Angleterre aucun ouvrage original qui ressemblât même de loin à un roman.

Le livre de Lyly fut le premier de cette longue série d'œuvres dont le nombre va croissant, de jour en jour, dans la littérature anglaise ; et nous y trouvons déjà un germe des caractéristiques qui réapparaîtront, au dix-huitième siècle, complètement développées. Les personnages de l'*Euphues* ne sont pas décrits ; ils manquent de relief et de vie ; leurs noms, celui de Ferardo excepté, sont des noms allégoriques ; mais les sentiments

que l'auteur leur prête sont réels. Les incidents ne sont pas extraordinaires : beaucoup ont pu se passer sous les yeux même de Lyly. C'est avec l'*Euphues* que la vie réelle et journalière, qui fera plus tard le fonds des œuvres de Richardson et de Fulding, commence à prendre de l'importance dans la prose anglaise.

C'est à l'*Euphues* aussi, à la correspondance du héros et de ses amis que l'on peut faire remonter cette forme du roman par lettres que Richardson emploiera exclusivement. C'est de l'*Euphues*, enfin, que provient sans doute le goût pour les dissertations morales, que nous trouvons chez les romanciers du dix-huitième siècle, non pas mises à part comme chez Lyly, mais tressées dans la trame même du roman.

N. M.

Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,
Maître de Conférences à l'Université de Paris.

II

Le Souverain.

Nous avons décrit les régimes de souveraineté qui existaient dans le monde européen vers la fin du XVIII^e siècle. Il y avait alors trois types : 1^o la monarchie absolue, où le souverain était une personne, un prince héréditaire d'un caractère sacré et inviolable, régnant par la grâce de Dieu ; c'était le régime ancien demeuré général en Europe. — 2^o La monarchie limitée, où le souverain personnel voyait son pouvoir restreint par des règles officielles et par une assemblée, régime caractérisé par le serment du souverain de respecter les lois et les coutumes ; c'était le régime de l'Angleterre, et il était pratiqué de façons différentes suivant la personne du roi. Théoriquement, il est vrai, le roi restait le vrai souverain. Un régime analogue existait en Hongrie, mais avec une vie politique suspendue. — 3^o La république, dans laquelle le souverain abstrait est le peuple. C'est lui qui décide de l'organisation politique, délègue ses pouvoirs à des représen-

tants élus qui doivent obéir expressément à la constitution écrite ; tel est le régime des Etats anglais d'Amérique et de l'Etat fédéral.

C'est entre ces trois régimes que les Etats du monde européen ont désormais à choisir et qu'ils vont se partager. Le partage se fait entre 1789 et 1889, c'est-à-dire durant tout le XIX^e siècle, qui est ainsi un siècle de révolutions, car cette profonde modification politique ne s'effectue que par une série de luttes. L'enjeu de la lutte est la souveraineté, le pouvoir de diriger, l'objet des passions politiques les plus vives ; et cela explique la violence des agitations qui remplissent tout le XIX^e siècle, celui où l'agitation politique a été la plus générale.

La lutte est compliquée ; nous n'assistons pas à un mouvement continu et régulier vers l'un des régimes en concurrence ; les Etats ne passent pas de l'ancien régime à un régime nouveau par une seule opération définitive, beaucoup reviennent au régime qu'ils ont abandonné précédemment. Le mouvement se fait par une série de révolutions et de réactions. C'est comme une marche en zigzag, dont le sens général n'est visible que si l'on considère l'ensemble.

Pour suivre ce mouvement, il faut le diviser en six périodes. Chacune d'elles est marquée par le passage d'un grand nombre d'Etats d'un régime sous un autre. La première (1789-1814) est la phase des révolutions : l'action de la France se fait sentir dans presque toute l'Europe à la suite des armées révolutionnaires et de celles de Napoléon. La deuxième période, qui s'étend de 1814 à 1830, est une période de réaction générale en Europe : partout on s'arme contre le spectre révolutionnaire. En même temps ont lieu des révolutions en Amérique. La troisième période (1830-1847) nous montre l'établissement et le fonctionnement du régime parlementaire. La quatrième (1847-1849) est une ère de révolutions démocratiques. Encore une fois l'influence de la France est prépondérante en Europe et, à sa suite, les autres nations secouent le joug du despotisme. La cinquième période (1850-1860) nous fait assister à une réaction générale. Enfin, depuis 1860 (sixième période), se dessine nettement le mouvement vers les régimes nouveaux.

Nous nous proposons d'étudier, en premier lieu, la période révolutionnaire (1789-1814) que l'on peut considérer comme la plus importante, et la période de réaction (1814-1830) qui la suit immédiatement.

I

La première période commence avec la révolution française ; c'est la transition entre les créations du siècle précédent et les adaptations qui en seront faites au XIX^e siècle. La France, puis

l'Europe occidentale cherchent à adapter à des Etats d'ancien régime le régime nouveau trouvé par les colons d'Amérique (souveraineté du peuple, représentation nationale, constitution écrite). C'est la France qui dirige le mouvement : elle va servir d'intermédiaire entre l'Amérique, pays neuf, et l'Europe, qu'elle s'efforcera de renouveler.

1^o La France se trouve, en 1789, dans des conditions exceptionnelles, qui rendent possible le renversement de l'ancien régime. Elle a une bourgeoisie nombreuse, beaucoup de fonctionnaires et d'hommes de loi, qui commencent à étudier les théories politiques nouvelles, et demandent pour la France un régime de gouvernement plus rationnel ; elle possède une capitale où tout le gouvernement est concentré et dont une partie de la population ouvrière est capable d'agir ; elle a un gouvernement très mal organisé, presque sans police, un roi hésitant, une cour impopulaire. La crise commence par un conflit entre les ministres du roi et les corps privilégiés à l'occasion de la convocation des Etats généraux. Le gouvernement a fourni ainsi un moyen d'action à la bourgeoisie. C'est le Tiers qui a fait la révolution par deux coups d'Etat : il se déclare d'abord Assemblée nationale, puis il proclame que l'assemblée sera indissoluble jusqu'au moment où la constitution sera achevée. Elle se place, en somme, dans la situation des assemblées d'Amérique : ce n'est plus la réunion des députés du royaume envoyés par les privilégiés et les bourgeois pour faire entendre au roi leurs vœux, celui-ci restant maître de les adopter ou de les rejeter, suivant son bon plaisir ; ce sont vraiment des représentants du peuple souverain, chargés par leurs commettants de donner une constitution à la France. Dans cet acte de l'Assemblée s'opposent nettement les idées anciennes et les idées nouvelles en matière de régime politique. Le roi, qui comprend quelle atteinte grave est portée à son pouvoir, veut annuler cette décision par la force. Mais le peuple de Paris l'en empêche (14 juillet) et nous voyons alors cette révolution, commencée par la seule bourgeoisie, se poursuivre avec l'aide du peuple. L'Assemblée prend le pouvoir et opère à la façon des Américains. L'imitation est manifeste et elle est directe : on rédige d'abord une Déclaration des droits imitée de celles d'Amérique et surtout de la Déclaration de Virginie. La discussion à laquelle donne lieu cette Déclaration est intéressante à étudier. Le journal *Le Point du Jour* doit être, pour cette étude, préféré à tout autre pour la fidélité de son compte rendu. Dans cette Déclaration, le principe de gouvernement nouveau emprunté à l'Amérique est nettement posé. L'article III déclare que « le principe de toute souveraineté réside dans la nation.

Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément ». Il est impossible d'énoncer plus clairement que l'ancien régime, qui a jusqu'alors gouverné la France, est fini et qu'un nouveau système de gouvernement va lui succéder.

Ce système de gouvernement, dont le principe a été posé dans la Déclaration, est organisé pratiquement dans la Constitution de 1791, qui réunit toutes les décisions prises entre 1789 et 1791. Le peuple est seul souverain ; tous les pouvoirs sont délégués, même celui du roi. Nous touchons ici à l'un des points les plus curieux de cette constitution : fondée sur le principe nouveau de la souveraineté du peuple, elle conserve un roi. C'est que la masse du peuple est encore, en France, profondément royaliste. Sans doute, on réclame un état de choses meilleur, mais on désire que cette révolution se fasse par le roi, interprète des vœux de la nation. L'ancien souverain reste donc à la tête du gouvernement ; mais son droit au pouvoir est modifié : ce n'est plus le droit divin qui en fait le maître absolu de l'Etat ; il n'est plus qu'un délégué héréditaire de la nation.

Les représentants, dépositaires de l'autorité nationale, sont liés par une constitution écrite. Cette constitution, supérieure à ceux mêmes qui sont chargés de l'appliquer, ne dépend que du peuple, qui conserve le droit de la changer. Dans ce cas, et nous trouvons ici une preuve manifeste de l'imitation des Américains, une assemblée spéciale, appelée Convention, doit être réunie.

Avec une imitation évidente, nous voyons ici des différences pratiques, des compromis, qui tiennent à ce que le législateur français doit compter avec toutes les institutions que lui lègue un long passé monarchique. Il doit rompre de même avec l'ancien régime ecclésiastique. La France fait donc à la fois la Réforme ecclésiastique et la révolution laïque. Il en résulte que la résistance est plus vive et plus générale : le roi, qui n'a pas fait une opposition trop vive aux réformes d'ordre purement politique, se sépare tout à fait de la révolution sur la question religieuse. Il s'entend avec le parti de la contre-révolution.

La conséquence est que, dès que l'on s'aperçoit de la duplicité du roi, il se forme aussitôt un parti républicain (Cf. articles de M. Aulard dans la *Revue de l'Histoire de la Révolution française*, 1898).

La fiction de la délégation du roi finit du reste par être abolie et la révolution aboutit à la même forme qu'en Amérique : la création d'une république sans pouvoir héréditaire, où la nation souveraine délègue tous ses pouvoirs à une assemblée qui porte

le nom de Convention. Ce n'est là, il est vrai, qu'un régime provisoire pour soutenir la guerre.

On revient, en 1795, par la constitution de l'an III, à un partage des pouvoirs, tous délégués. Puis Napoléon profite des luttes entre les partis pour établir son gouvernement personnel, qu'il rend héréditaire. Mais il ne supprime pas le principe : le peuple reste souverain (la constitution doit être ratifiée par un plébiscite). La république est confiée à un empereur. Il n'est qu'un délégué, et c'est par la pratique seulement que Napoléon revient à la monarchie absolue. L'empire napoléonien, c'est une combinaison du régime américain, de souvenirs classiques et de pratiques de l'ancien régime.

2° La France, après avoir adopté le régime de la souveraineté du peuple, l'a porté par propagande armée dans les pays voisins, où elle constitue des républiques : la République batave en Hollande, les Républiques cisalpine et ligurienne au Nord de l'Italie, la République parthénopéenne au Sud de l'Italie, la République helvétique en Suisse. Le principe de tous ces Etats nouveaux est celui que nous avons distingué dans les constitutions américaines : peuple souverain, représentants, constitution écrite et déclaration des droits.

Napoléon transforme ces républiques en monarchies, sauf en Suisse où l'on adopte un compromis. De nouveaux pays monarchiques sont ainsi fondés en Westphalie, à Naples et en Espagne, avec des constitutions où la question de principe n'est pas résolue. Napoléon remanie ensuite les territoires à son gré. Pour être fidèle à l'esprit du régime nouveau, il devrait pour cela consulter les populations. Opère-t-il ici comme représentant du peuple français conquérant ? En tout cas, il détruit la monarchie héréditaire.

3° Indirectement Napoléon provoque une révolution contre lui, une révolution nationale, qui aboutit, dans les pays que nous venons de nommer, à l'adoption du nouveau régime. En Espagne, le roi légitime s'est soumis et a abdiqué. Mais une partie de ses sujets refuse d'accepter cette soumission ; ils défendent le roi malgré lui, ils créent des gouvernements provisoires, des *juntas* d'insurgés (1809). Pour diriger la résistance, le gouvernement provisoire finit par être forcé de convoquer une assemblée représentative, émanant directement du peuple : ce sont les Cortès de Cadix. Ils agissent comme la Constituante française et font une Constitution (1812) imitée de la Constitution française de 1791. La souveraineté de la nation y est reconnue et le roi n'est que le délégué héréditaire du peuple.

En Amérique, dans les colonies espagnoles, les créoles se soulèvent d'abord contre l'usurpateur, puis arrivent à rejeter le gouvernement des Espagnols. Ils hésitent cependant ; mais, dans quelques colonies plus en rapport avec le monde extérieur, on arrive à établir le régime républicain par une imitation directe de la Déclaration américaine, ainsi que des formes du gouvernement des États-Unis. C'est ce que nous voyons au Vénézuéla, en Colombie, au Chili, à Buenos-Ayres.

Le dernier mouvement vers le régime révolutionnaire a lieu dans l'extrême Nord ; c'est une conséquence de la défaite de Napoléon. La Norvège avait été donnée au roi de Suède ; le peuple s'y soulève, nomme des représentants ; une assemblée révolutionnaire est ainsi formée et appelle comme roi le prince danois ; puis elle rédige une Constitution sur le type de celle de 1791. Le roi de Suède se fait reconnaître, mais à la condition de garder la Constitution. Les termes sont moins nets, la théorie n'est pas aussi expressément formulée qu'en France, mais elle y est implicitement contenue.

4^e En même temps, aux deux extrémités de l'Europe, s'opère un mouvement politique vers la monarchie limitée à l'anglaise. En Suède, — et c'est là une conséquence de la marche de Napoléon, — la nation, irritée de l'inaction du roi, le dépose en 1809. Son successeur accepte un régime de monarchie limitée, une loi fondamentale réglant la procédure du gouvernement. Le roi jure d'observer ces règles : il reste souverain, mais officiellement limité.

En Sicile, le roi est obligé, par l'agent de l'Angleterre, d'accepter la Constitution de 1812, directement inspirée du régime anglais. Après le départ des Anglais, cette Constitution cesse d'être appliquée.

Ainsi, par l'action de la France, le régime de la souveraineté du peuple s'est étendu progressivement sur tout l'Ouest de l'Europe et sur une partie de l'Amérique du Sud.

II

La période de réaction commence avec l'invasion de la France en 1814 et s'étend jusqu'à la révolution de 1830.

1. Le régime de la souveraineté du peuple représenté par la France est vaincu, mais par deux régimes alliés, la monarchie absolue de l'Europe orientale et la monarchie limitée de l'Angleterre. Le régime de la monarchie absolue traditionnelle ne s'était conservé que dans les trois grands États de l'Est, ainsi que dans le Danemark et l'Empire ottoman. Il est restauré dans

toute l'Europe centrale (Allemagne et Italie), dans les colonies espagnoles où les insurgés sont presque réduits en 1816. Il est restauré non seulement en pratique, mais en théorie; le rôle de Metternich dans cette œuvre est prépondérant : c'est le principe de la légitimité opposé à la Révolution.

2° Le régime anglais de la monarchie limitée a été imité par deux souverains restaurés, les rois de France et des Pays-Bas, ainsi que par le tsar Alexandre dans sa création du royaume de Pologne.

En France, Louis XVIII évite tout acte qui pourrait être regardé comme une reconnaissance de la souveraineté du peuple; mais il admet les formules de l'école constitutionnelle. Sa monarchie est pondérée, représentative, constitutionnelle. Le souverain est encore le roi, qui présente comme une concession la reconnaissance des limites à son pouvoir. On évite le mot de *constitution*, mais l'adjectif *constitutionnel* est accepté.

Aux Pays-Bas, le roi a été restauré avec l'aide des sujets; une commission a fait un rapport. La loi fondamentale (1816) a été présentée à une assemblée. La même procédure qu'en Angleterre en 1688 se retrouve ici; les mêmes formules sont adoptées. Le serment du roi est analogue à celui du roi anglais; son pouvoir est désigné par le même terme de « prérogatives ».

En Pologne et en Finlande, Alexandre imite Louis XVIII; il octroie une charte constitutionnelle d'après le même principe: le roi est seul souverain, mais le pouvoir législatif est exercé collectivement.

Puis les Etats allemands du Sud, sous l'influence française, suivent l'exemple de la France. Les princes donnent des *Verfassung*, inspirées de la Charte, en Bavière (1818), à Bade et dans le Wurtemberg. La question politique est résolue d'une façon analogue: le prince est propriétaire de la souveraineté, mais il consent à en régler l'exercice par un acte officiel qui limite son pouvoir.

Il reste encore de petites républiques: les cantons suisses, les villes libres. Mais, sauf les vieux petits cantons, il est difficile de préciser quel régime elles admettent; elles ont des constitutions qui règlent l'exercice du pouvoir (Grands Conseils suisses, Sénat et bourgeoisie), mais ne formulent pas la souveraineté du peuple et ne disent pas en vertu de quel pouvoir les autorités gouvernent, si c'est de plein droit ou par délégation.

3° La lutte entre la monarchie absolue et la souveraineté du peuple continue sous forme d'insurrections au nom du peuple. Elles sont d'ordinaire soutenues par un parti militaire nationa-

liste. Quelques-unes d'entre elles réussissent, un moment, dans les pays du Midi, à Naples, en Espagne et en Portugal. Elles adoptent la Constitution de 1812, c'est-à-dire une organisation politique fondée sur la souveraineté du peuple. Mais ces régimes insurrectionnels sont écrasés par les armées étrangères ; il n'en reste que des débris sous forme de partis politiques.

4. Le mouvement a un retentissement décisif en Amérique. Pendant la désorganisation du gouvernement d'Espagne (1820-1823), toutes les colonies espagnoles deviennent des États indépendants. Ces États hésitent sur la forme de gouvernement à adopter ; car ils peuvent imiter la république fédérale des États-Unis ou prendre un régime centralisé. En fait, quelques-uns restent entre les mains de chefs militaires ; mais tous acceptent en principe le régime républicain (souveraineté du peuple, pouvoirs délégués, constitution écrite). Ainsi se constituent quinze républiques nouvelles (États-Unis du Mexique, États-Unis d'Argentine, Vénézuéla, Colombie, Equateur, Chili, Pérou, Bolivie, Paraguay, Uruguay et les cinq républiques de l'Amérique centrale). Elles tendent à se rapprocher du type des États-Unis.

Le Brésil suit une évolution différente ; il a un prince : le roi de Portugal, puis son fils. La monarchie limitée est adoptée, et le prince octroie une Charte. C'est, en somme, le régime de l'Europe.

Telles sont les deux premières phases que nous présente l'histoire des institutions politiques du XIX^e siècle. Ainsi qu'on le voit déjà, nous n'assistons pas ici à un mouvement continu, à une lente transformation, à une évolution des États européens vers le régime nouveau. Cette histoire est faite de contre-coups et de réactions qui arrêtent momentanément la marche en avant. La période révolutionnaire (1789-1814) et la période de réaction (1815-1839), que nous venons d'étudier, en sont une preuve manifeste. Ce caractère essentiel du XIX^e siècle ne ressortira pas moins clairement de la suite de cette étude.

E. C.

Les formes primitives de la comédie indigène.

— Satura, exodium

Cours de M. GUSTAVE MICHAUT,
Professeur à l'Université de Fribourg.

Quand on étudie les vers fescennins, on est porté à les considérer comme le premier germe et même comme l'ébauche encore imparfaite de la comédie romaine, — de même qu'on regarde avec raison les Grandes Annales comme le germe et l'ébauche de l'histoire. Ces chants de fête sont devenus des chants moqueurs et satiriques ; l'alternance et déjà le dialogue s'y sont introduits ; le masque et le déguisement s'y sont ajoutés, tout prêts à y amener avec eux la fiction ; on s'attend à les voir d'eux-mêmes devenir peu à peu de véritables représentations dramatiques ; une convention de plus — ou plutôt, la convention, qui se mêle naturellement à tout jeu, en plus — et la comédie est née.

Mais des interventions étrangères sont venues troubler — hâter et dévier un peu — le cours de cette évolution inévitable : trop lente à inventer du nouveau, l'imagination romaine a reçu du dehors, des Etrusques, des Osques, des Grecs, ou des éléments dramatiques dont elle n'avait point eu l'idée encore, ou des genres tout faits, qu'elle n'avait point su créer.

Tite-Live, qui d'ordinaire s'occupe si peu des choses littéraires et artistiques, par une heureuse exception, nous a conservé le récit de ces origines du théâtre. « Cette année (sous le consulat de L. Sextius et de L. Emilius Mamercinus), et la suivante, sous le consulat de C. Sulpicius Peticus et de C. Licinius Stolon (390), il y eut une peste..... Comme ni les remèdes humains, ni l'assistance des dieux n'adouçissaient la violence du mal, une terreur religieuse s'empara des âmes ; alors, dit-on, entre autres moyens d'apaiser la colère céleste, on établit aussi les jeux scéniques, — chose nouvelle pour un peuple guerrier, dont les seuls spectacles avaient été jusque-là les jeux du cirque. Les origines d'ailleurs en furent modestes (comme presque toutes les origines), et encore furent-elles étrangères. Sans réciter aucun vers, sans gestes de mimique,

des baladins appelés d'Etrurie dansaient au son de la flûte, exécutant, non sans grâce, des pas à la mode étrusque. Puis les jeunes gens se mirent à les imiter ; en même temps, ils se lançaient en vers improvisés des plaisanteries réciproques, et leurs gestes n'étaient pas sans s'accorder avec leurs paroles. *Imitari deinde eos juvenus, simul inconditis inter se jocularia versibus fundentes ; nec absoni a voce motus erant.* La chose fut reçue, et, assez souvent répétée, se perfectionna. Les acteurs indigènes — danseur se disant en étrusque *hister* (1) — reçurent le nom d'histrions : ils n'échangeaient pas comme autrefois des vers semblables aux vers fescennins, improvisés sans art et grossiers ; mais c'étaient des pots-pourris entremêlés de musique, dont les paroles se réglaient sur le son de la flûte, et qu'ils jouaient avec des gestes appropriés... *impletas modis saturas, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.* Quelques années après, Livius Andronicus, s'écartant de ces pots-pourris, osa le premier mettre en scène une action suivie, *ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere.* Comme tous les auteurs d'alors, il jouait dans ses propres pièces ; or, à force d'être bissé, il s'était brisé la voix ; aussi, avec la permission du public, il mit, dit-on, à côté du joueur de flûte un jeune esclave qui chantait à sa place, et lui même joua le *canticum* avec des gestes bien plus expressifs, que ne gênait plus l'effort de déployer sa voix : de là est née l'habitude d'adjoindre des chanteurs aux histrions, qui ne conservent plus que les dialogues. Lorsque, de la sorte, les pièces eurent cessé d'être un joyeux divertissement, et que le jeu peu à peu se fut changé en un art, les jeunes gens abandonnèrent les pièces aux histrions et se remirent, à la mode ancienne, à se lancer réciproquement des lazzi versifiés : c'est ce qu'on appela dans la suite des exodes, et on les fondit avec les petites pièces, les atellanes surtout : *quæ inde exodia postea appellata, consertaque fabellis potissimum atellanis sunt.* Cette dernière espèce de jeux, empruntée aux Osques, la jeunesse se la réserva et ne la laissa point profaner par les histrions. Voilà pourquoi les acteurs d'atellanes, maintenant encore, ne sont exclus ni des tribus ni de l'armée, comme n'étant pas vraiment des comédiens. Parmi les humbles commencements des autres institutions, j'ai cru bon de noter aussi l'origine des jeux, afin de montrer quels furent les sages débuts d'un luxe aujourd'hui insensé, auquel suffit à peine la richesse d'un opulent royaume (2). »

(1) Et joueurs de flûte *subulones*. — Festus fait venir le mot *hister* de *Histria* ; Pylarque (*Quæst. rom.*) du nom d'un chef de pantomime.

(2) VII, u.

Valère-Maxime fait un récit analogue. « Je vais maintenant reprendre dès les origines l'institution des jeux. Sous le consulat de C. Sulpicius Peticus et de C. Licinius Stolon, une peste violente, qui s'était déclarée à Rome, détournait des entreprises militaires la ville atcablée par les maux intérieurs. Déjà on n'attendait plus rien d'aucun remède humain, et l'on n'espérait de secours que dans des cérémonies religieuses nouvelles et plus parfaites. Aux chants composés alors pour apaiser la colère céleste le peuple prête une oreille attentive; car, jusque-là, il ne connaissait d'autre divertissement que les jeux du cirque, fondés par Romulus en l'honneur de Consus, après l'enlèvement des Sabines. Mais les hommes ont coutume de développer avec ardeur les plus humbles débuts: aux prières respectueuses qu'on adressait aux dieux, la jeunesse, toujours prête à se divertir, joignit des gestes, des danses rustiques et désordonnées. Ce fut une occasion pour faire venir un danseur d'Etrurie: sa grâce souple, don de ces Curètes et de ces Lydiens ancêtres des Étrusques, charma les yeux des Romains, et l'innovation leur plut. Comme danseur se disait en étrusque *histrion*, le nom d'histrion est resté à ceux qui montent sur la scène. Puis ces jeux joyeux se transformèrent peu à peu en chants de satire, *paulatim deinde ludicra ars ad satyram modis perrepsit*; le poète Livius, le premier, sut en détourner l'attention des spectateurs, pour l'amener à des sujets dramatiques, *a quibus primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit*. Il jouait lui-même ses pièces; et, comme à force d'être bissé, il s'était brisé la voix, il se fit aider d'un jeune esclave chantant au son de la flûte, et lui-même fit les gestes sans parler. Quant aux atellanes, on les emprunta aux Osques. Ce genre de divertissement, tempéré par la sévérité italienne, n'est pas infamant: les acteurs n'en sont exclus ni de la tribu ni de l'armée (1). »

Tels sont les deux textes, ou pour mieux dire, — car le récit de Valère-Maxime est une visible paraphrase de celui de Tite-Live, — tel est le seul texte que nous ait conservé l'histoire des origines de la comédie romaine. Tout n'est pas clair, dans cette page, tant s'en faut, et elle a donné lieu à bien des hypothèses, elle a été l'objet de bien des discussions (2). Cependant, me semble-t-il, et sauf à préciser ultérieurement, on y distingue au premier coup

(1) II, iv, 4.

(2) Cf. entre autres Stieve, *De rei scenicæ apud veteres Romanos origine*; Schober, *De Atellanarum exodiis*; Munck, *De fabulis Atellanis*; Gorssen, *Origines poes. rom.*; Leo, *Varro und die satire* (*Hermes*, XXI V, 75); Keller, *Sur le mot satura* (*Philologus*, XLV, 389), etc. Voir aussi Diderot, *Moyen d'éclaircir un passage ancien* (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 15 avril 1894).

d'eil trois phases successives par lesquelles est passé le genre comique.

C'est d'abord la *satura* ; fusion de choses romaines et de choses étrusques, elle succède aux fescennins purement latins ; elle y ajoute certains éléments étrangers, mais elle en conserve les principaux caractères ; elle est, comme eux, un divertissement d'amateurs et de citoyens. — Puis, c'est la *comédie* proprement dite ; elle détrône et remplace la *satura*, et n'a rien de commun avec elle ; elle est apportée tout entière et tout d'une pièce de l'étranger ; elle est jouée par des gens du métier, acteurs professionnels, dont la supériorité technique décourage les amateurs de rivaliser avec eux, esclaves ou affranchis, dont la situation subalterne détourne les citoyens de se mêler à eux. — Enfin, c'est l'*exodium* ; il se présente comme une réaction contre la comédie récemment introduite ; il nait d'un retour aux anciennes traditions, un peu modifiées malgré elles par le succès même de cette comédie à laquelle elles répugnent ; il est joué par des ingénus, comme ceux qui jouaient la *satura*, comme ceux qui chantaient les fescennins ; s'il finit par se confondre avec d'autres genres, ce sont des genres sinon latins, au moins italiens, et il leur transmet cette espèce de supériorité morale que les choses nationales conservent toujours sur les choses étrangères. — La verve latine coulant à flots a rencontré le mince filet de gaieté étrusque ; elle l'a entraîné avec elle, et leurs eaux ont couru mélangées ; un affluent, plus gros qu'elles deux, est venu interrompre et comme barrer leur cours ; mais, après un moment, les ondes italiennes se sont frayé, sous le lit même qu'il avait envahi, un passage souterrain ; elles ont surgi de l'autre côté, plus faibles et plus lentes, bien que renforcées d'un courant campanien, et elles se sont fait une voie indépendante.

La comédie, nous en connaissons à l'avance la nature et les caractères essentiels, par ce que nous savons de la littérature grecque d'où elle vient. La *satura* et l'*exodium*, voilà ce qu'il faut chercher à bien connaître, pour comprendre pleinement et le texte de Tite-Live, et le curieux épisode qu'il raconte de l'histoire du genre comique à Rome.

II

Le grammairien Diomède propose du mot *satura* diverses explications. « On appelle aujourd'hui satire chez les Romains un poème malicieux, qui, sur le mode de la comédie ancienne, est fait pour stigmatiser les vices, *ad carpenda hominum vitia archææ*

comœdiæ caractere compositum, comme ceux qu'ont écrits Lucilius, Horace et Perse. Autrefois, on appelait satire un poème composé de poésies mêlées, *carmen, quod ex variis poematibus constabat*, comme ceux qu'ont écrits Pacuvius et Ennius. Le mot satire vient du nom des satyres, parce que ce poème renferme des plaisanteries et des indécentes semblables aux paroles et aux actions licencieuses des satyres. Ou bien, il vient du nom *satura lanx*, de ce plat rempli des prémices de toute espèce de récoltes, que les anciens offraient aux dieux dans les sacrifices (1) : on l'avait appelé de ce mot *satura*, parce qu'il abondait en choses diverses, et, pour ainsi dire, en regorgeait, *a copia ac saturitate rei satira vocabatur*. Ou bien, il vient d'une espèce de macédoine composée d'aliments variés, et qui, selon Varron, était appelée *satura* ; on lit, en effet, au deuxième livre des *Questions Plautiniennes* : « La *satura* est un mélange de raisins secs, de bouillie d'orge, d'amandes de pin comestibles, arrosé de vin et de miel ; quelques-uns y ajoutent encore des pépins de grenade. » Enfin, d'autres le font venir des lois complexes, *a lege satira*, où des choses différentes sont soumises en bloc au peuple, tout comme des poésies différentes sont comprises dans une seule *satura* (2)... »

Evanthius confirme la première étymologie de Diomède : « De là (de la loi qui réprima les fescennins) naquit une autre espèce de pièce, la *satura*. Elle est ainsi appelée des satyres, dieux toujours ivres et sans retenue, et c'est à tort que d'autres cherchent une autre origine à ce mot. Cette *satura* donc attaquait par des railleries mordantes et rustiques les vices des citoyens, mais sans indiquer aucun nom propre. Ce genre de comédie causa aussi des ennuis aux auteurs, car les citoyens notables craignaient encore de voir raconter et travestir leurs actions d'une manière défavorable. Lucilius, le premier, transforma le genre : il en fit un poème en plusieurs livres (3).

Enfin, Mommsen en propose une autre encore : les *saturæ* seraient « les mascarades des hommes au ventre plein (*σάτυροι, satira*) qui terminent la fête, affublés de peaux de brebis ou de bouc, et se livrent à des jeux de toutes sortes (4). »

Il me paraît difficile d'admettre, malgré l'accord de Diomède et

(1) Cf. Virgile, *Georg.*, II, 194, 394.

(2) III, 485.

(3) *De comœdia*.

(4) *Hist. rom.*, I, II. — Cf. la note I, xv : « ... La *satura* n'est pas autre chose que la chanson débitée dans les fêtes du carnaval. Elle a la même racine que *Sæturnus* ou *Saiturnus* (dieu de la semence) dont on a fait ensuite *Sæturnus*. »

d'Evanthius, que le mot *satura* vienne du nom des satyres (1). Les satyres sont exclusivement des divinités grecques, la mythologie purement romaine ne connaît point de personnages semblables, ni dont le nom soit comparable; or, la *satura* est une chose latino-étrusque, nullement grecque. On voit très bien d'ailleurs comment la confusion a pu se faire entre la *satura* romaine et le drame satyrique des Grecs : la ressemblance des mots, la ressemblance des satyres velus avec les danseurs de *satura* revêtus de peaux de bouc l'expliquent suffisamment; mais ce ne sont en réalité que des rencontres accidentelles et sans importance.

L'interprétation de Mommsen ne paraît pas non plus très sûre. La chanson des gens rassasiés, c'est la chanson fescennine, et, quand Tibulle parle des « paysans qui ont bien dîné » (2), *saturi coloni*, c'est précisément à propos des fescennins. Si l'on admettait cette explication, il n'y aurait donc point de différence entre la *satura* et les fescennins; or, Tite-Live les distingue absolument.

Les trois autres étymologies (*satura lanx*, mets *satura*, *lex satura*) n'en font en réalité qu'une seule, au point que le grammairien Verrius Flaccus réunit les deux derniers termes sous une même définition : « *Satura*, c'est un plat composé de choses diverses, et une loi qui en comprend plusieurs autres; aussi, lorsqu'une loi est sanctionnée, est-il dit : Défense de l'abroger ou d'y déroger par un vote en bloc, *per saturam* (3)... » Dans tous ces cas, c'est la même idée de pot-pouri, de macédoine, de mélange, qui est exprimée (4); et cela semble bien démontrer que cette idée de mélange doit être celle qu'exprime aussi le nom de la *satura*, genre comique. Ainsi, par une rencontre singulière, les genres correspondants dans certains théâtres modernes, la *farsa* italienne et la *farce* française, tirent leur nom d'un mets farci.

Mais, si la *satura* est un mélange, de quoi est-ce un mélange? Des sujets? La chose serait possible; et, lorsque Lucilius a fait de la satire un poème didactique, il paraît bien avoir adopté ce sens (5). Seulement, la *satura* dont parle Tite-Live ne renferme pas essentiellement en elle des sujets différents: les railleries, les moqueries, les plaisanteries, les quolibets qu'elle peut comporter se retrouvaient déjà dans les vers fescennins; et, si la *satura* est,

(1) Cf. pourtant Keller, *loc. cit.*

(2) II, 1, 23.

(3) Extrait de Festus, p. 314.

(4) Cf. Schol. Horace, *Sat.*, I, 1, 1.

(5) Cf. Juvénal (I, 85-86) :

« Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, discursus, nostri est *farrago* libelli.

comme elle l'est en effet, un perfectionnement des fescennins, le caractère en devait être un peu plus régulier, le désordre moins abandonné. Je croirais plutôt qu'ici le mélange dont les Romains ont été frappés, c'est le mélange des jeux romains et des jeux étrusques. Les Etrusques avaient inventé les saltations réglées par le son de la flûte (1), et c'est d'eux que viennent celles qui ont subsisté dans les sacrifices romains ; les Latins ont inséré ces saltations dans leurs jeux : la musique régulière, la danse mimique, le chant, les vers, voilà ce qu'ils ont uni en une combinaison jusqu'alors inédite, et voilà la satura.

La constitution de la satura n'est point facile à déterminer avec quelque précision : il ne nous en est rien resté ; et les renseignements, peu nombreux, demeurent obscurs. Souvent même, les historiens ou les grammairiens anciens ne font point de différence entre la satire didactique et la satura dramatique. Lorsque Diomède compare la satire à l'ancienne comédie grecque, on pourrait s'y tromper ; mais, comme il cite immédiatement après, en exemples, Lucilius, Horace et Perse, il n'y a pas à s'y méprendre : il parle de la satire didactique (2), et, s'il la rapproche de la comédie, ce n'est point à cause d'une ressemblance de forme, c'est à cause de la communauté de l'objet, la censure des vices.

Pendant, la satura était bien jouée sur la scène. C'avait été une innovation faite en faveur des baladins étrusques. L'année où on les avait fait venir, en 390, un échafaudage en planches avait été dressé pour eux au milieu de l'arène, et c'est là qu'ils avaient montré leur art. Cette habitude subsista ; le même échafaudage fut désormais réédifié pendant les trois premiers jours des grands jeux ou jeux romains, et un crédit spécial de 200.000 as était ouvert pour couvrir les frais ; rien n'empêchait d'ailleurs les édiles de compléter la somme de leur propre bourse, s'ils désiraient plaire au peuple (3). Sans doute, après les joueurs d'instruments et les flûtistes étrusques, les jeunes gens étaient montés à leur tour sur l'estrade, et la satura y avait remplacé les saltations.

Était-ce véritablement une comédie ? Y avait-il une fiction représentée et par suite une intrigue ? Cela est possible ; l'habitude du masque et du déguisement favorisait assez une nouveauté de

(1) Denys, VII, LXXII. — Cf. Ovide. *Ars am.* I, 111 (Enlèvement des Sabines):

Dumque rudem præbente modum tibicine Tusco
Ludis æquatam ter pede pulsat humum.

(2) Valère-Maxime paraît bien ne connaître aussi que celle-là.

(3) Festus, p. 326: « Scenicos primum fecisse C. Attilium, M. Popilium M. f. ædiles memoriæ prodiderunt historici. »

ce genre ; quand on n'est point reconnu, et surtout qu'on s'amuse à n'être point reconnu, on cache volontiers sa personnalité, on joue un rôle. Mais, si elle existait, cette intrigue assurément n'était point très serrée : il devait bien rester dans la satura quelque chose du caractère tout personnel des fescennins dont elle dérive ; et puis l'improvisation entraîne nécessairement une composition un peu lâche ; enfin Tite-Live et Valère-Maxime disent trop nettement que Livius Andronicus a le premier introduit un véritable sujet dans le drame.

Les paroles improvisées n'étaient point seulement rythmées, comme dans les fescennins ; elles étaient aussi, d'après Tite-Live, adaptées à la mesure de la musique : sans doute, l'auteur les chantait sur un air connu qu'accompagnait le flûtiste ; il devait y avoir, à Rome comme partout, des refrains populaires que l'on pouvait reprendre en y mettant d'autres mots.

La satura était donc bien loin encore d'être une comédie parfaite ; mais, comme elle plaisait, comme on la représentait régulièrement, elle devait naturellement arriver à se perfectionner ; là encore, nous voyons la comédie en train de naître spontanément ; là encore, nous voyons cette évolution troublée par une nouvelle invasion.

III

En l'an 240 avant J.-C., Livius Andronicus, rompant avec les satura traditionnelles, fit représenter la première comédie parfaite et régulière. C'est plus qu'une innovation, c'est une révolution ; et ce n'est point sans motifs qu'on a fait dater de cette année la période vraiment historique de la littérature romaine. Mais, sans nous arrêter ici sur l'œuvre de Livius Andronicus en elle-même, il nous faut seulement signaler l'importance qu'elle a eue dans l'évolution de la comédie romaine.

Livius Andronicus avait simplement transposé en latin les pièces qu'il trouvait toutes faites dans la littérature grecque : représentation formellement donnée comme telle d'actions reconnues feintes, substitution absolue de personnalités convenues à l'individualité réelle des acteurs, intrigue véritable et suivie surtout, voilà ce qui faisait encore défaut au théâtre latin, et voilà ce qui y est introduit. D'autre part, homme de métier, et qui fait de ce métier un gagne-pain, auteur, acteur, régisseur, décorateur et costumier, grâce aux progrès tout faits aussi du théâtre grec, il donne à ses œuvres un caractère plus achevé, plus favorable à l'illusion. Enfin, chef et professeur des acteurs, il crée la première troupe régulière qui ait existé à Rome, et, par là, il

assure, dans l'avenir, des représentations toujours plus parfaites. L'œuvre, et la mise en scène, et le jeu, il perfectionne tout. Il n'est donc pas étonnant que la comédie ait tué la *satura*, que les acteurs aient effacé par leur talent le mérite des amateurs, en même temps que leur voisinage déshonorant les écartait des planches.

Mais les Romains sont un peuple traditionnaliste : ils reconnaissent la supériorité des comédies ; et pourtant, ils regrettaient leurs vieilles *saturæ*, surtout peut-être la part joyeuse qu'eux-mêmes ou leurs proches ou leurs amis y prenaient. De ce regret, de cette réaction de l'esprit italien, naquirent les *exodia*.

La nature et le caractère des *exodia* sont plus obscurs encore que ne le sont ceux des *saturæ*. *Exodium* signifie proprement fin (1). Ce que l'on a désigné de ce nom devait donc trouver place à la fin d'autres choses. Sans doute, les jeunes gens, expulsés du théâtre par le succès des acteurs de comédie, attendaient que ceux-ci eussent fait place nette, et, une fois la comédie terminée, remontaient sur les planches, pour y jouer des scènes plaisantes analogues à l'ancienne *satura*. Par extension, le mot *exodium* est arrivé à signifier toute pièce jouée dans les mêmes conditions, petite après une grande, gaie après une sérieuse. « Chez les anciens, dit le scoliaste de Juvénal (2), l'acteur d'exode entrait à la fin des jeux, pour faire rire, afin que la gaieté de ce spectacle délivrât les spectateurs de la douleur et de la tristesse causées par les passions tragiques » ; et Plutarque (3) : « ... On disait que toute la stratégie de Crassus s'était terminée, comme une tragédie, par un exode », c'est-à-dire ridiculement. Voilà pourquoi, lorsque l'habitude s'est répandue de jouer, pour terminer les spectacles, soit une *atellane*, soit un mime, le mime et l'*atellane* ont eux-mêmes été appelés *exodes* (4).

Mais les acteurs ne laissaient pas seulement le théâtre vide à la

(1) Cf. Varron dans Nonius (s.v. *exodium*), p. 27 : « Socrates, cum... jam bisisset *κώμετον*, in *exodio vitæ*... — *Vitæ cursum ut cognoscere possem, et quæ servitutis et libertatis ab origine in exodium ductæ*... » etc.

(2) *Ap. Juv.*, III, 175.

(3) *Crassus*, XXXIII ; cf. *Pelopidas*, XXXIV.

(4) Suétone, *Tiberius*, XLV : « in *atellanico exodio* » ; et *Domitius*, X : « *scenico exodio* » ; Juvénal, VI, 74 : « *exodio atellanæ* » ; et III, 174 sqq. :

«..... tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans » ;

Lydus, *de Mag.*, I, XL : « L'*atellane* est une des pièces dites *exodiaria*. » — Pour le mime, cf. Ciceron, *Fam.*, IX, XVI, 7 : « Secundum *Ænomæum Accii*, non ut olim solebat, *atellanam*, sed, ut nunc fit, *mimum* introducitur. »

fin des pièces ; ils quittaient aussi la place soit entre les diverses parties d'une même pièce, soit entre les pièces successives, pour les changements de décor. Il est possible qu'alors les jeunes gens aient profité de ces intervalles pour jouer encore les exodes, devenus ainsi des intermèdes. Suidas définit l'intermède, l'ἑπιστόδιον : « Ce qui est ajouté à la pièce pour faire rire, et qui ne tient pas au sujet » ; cette définition semble pouvoir s'appliquer à l'exode. Le *siparium*, selon Donat (1), est « le rideau des mimes, qu'on abaisse devant le public, pendant les entr'actes », et c'est dans la partie antérieure de la scène, laissée visible par ce rideau spécial, que se jouaient les mimes ; or, nous savons que les mimes ont remplacé les atellanes comme exode : nous sommes donc autorisés à supposer que les exodes, eux aussi, se jouaient, à l'origine, entre les actes d'une pièce plus longue, ou entre deux pièces plus longues : tragédie ou comédie à la grecque.

Intermèdes ou fin de la représentation, les exodes étaient-ils des pièces véritables ? Y avait-il une intrigue, si mince qu'on la suppose ? Ou n'était-ce simplement que des plaisanteries sans lien entre elles, des espèces de parades décousues ? Voilà encore une question difficile à résoudre. Dacier avait proposé une explication singulière : il supposait qu'on jouait successivement une tragédie, une atellane, un exode, où reparaissaient les mêmes personnages, de moins en moins sérieux, de plus en plus parodiés, un peu comme dans le drame satyrique des Grecs se dérident les héros de la trilogie auquel ce drame était rattaché. Mais aucun texte n'autorise cette supposition invraisemblable.

D'autres, au contraire (2), disent que les exodes n'avaient nullement le caractère d'une pièce : ç'auraient été de simples lazzis détachés, des épisodes au plus, que la fantaisie des acteurs aurait plus tard intercalés dans les pièces : dans les tragédies, pour distraire et reposer le public, dans les atellanes à cause du caractère plaisant de l'atellane elle-même. Ils font remarquer, par exemple, que Plutarque (3) distingue deux espèces de mimes, les mimes-pièces ayant un sujet (ὑποθέσεις), et les mimes-bouffonneries n'ayant véritablement pas le caractère dramatique (παγνία) ; d'après eux, le mime-pièce serait le mime à proprement parler, et le mime-bouffonnerie serait l'exode.

En ces matières, faute de textes précis et surtout d'exemples il est malaisé d'arriver à une opinion certaine. Cependant, il n'est

(1) *De Comædia*.

(2) Schober, *Stieve, loc. cit.* Pour Stieve, c'étaient des « joci » isolés ; pour Schober, des épisodes.

(3) *Quæst. symp.*, VII, VIII, 4,

être pas impossible de proposer des conjectures au moins vraisemblables ; le tout est de reconnaître qu'elles ne sont que vraisemblables. Et voici, me semble-t-il, ce qu'on pourrait tirer du texte de Tite-Live.

Les jeunes gens, devant la concurrence victorieuse de la comédie, et ne voulant pas laisser échapper de leurs mains le divertissement du théâtre, reprennent l'ancienne habitude des *lazzis* improvisés : ils retournent, par de là la *satura* elle-même, jusqu'aux vers *fescennins*. Seulement, ils ne peuvent point s'empêcher de subir l'influence de la *satura* (déjà plus drame que les *fescennins*), et surtout de la comédie régulière qui se joue sous leurs yeux. Leurs *lazzis* prennent donc, presque à leur insu, une forme moins lâche (1) ; un fil, aussi flottant qu'on le veut, mais un fil pourtant relie leurs plaisanteries : ainsi naît un genre nouveau de pièce, une *commedia dell'acte*, qui termine galement les représentations des drames réguliers, ou remplit les entr'actes.

Mais ce même rôle peut être joué par deux autres espèces de pièces : les mimes, venus de Grèce et de Grande Grèce à la suite de la *palliata*, et les *atellanes*, venues de Campanie. Il n'y a point entre les exodes d'une part et les *atellanes* et les mimes d'autre part, de différences essentielles : les sujets, le ton, la représentation en sont les mêmes ou sont équivalents ; les exodes ont donc une tendance à fusionner avec ces autres pièces ; et, dans la suite des temps (*postea*), ils fusionnent en effet. Ils le font de préférence (*potissimum*) avec les *atellanes* ; et l'on en voit bien les raisons. L'*atellane* est campanienne, tandis que le mime est grec ; or les acteurs d'exodes sont hostiles aux choses grecques, puisque c'est précisément par réaction contre elles qu'ils ont inventé l'exode ; s'ils sont amenés à jouer une pièce non indigène, ils préféreront cependant la moins étrangère, la plus italienne des deux, d'autant plus que peut-être ils sont précisément allés la chercher en Campanie, pour l'opposer à la *palliata*. De plus, et surtout, les mimes sont joués par des acteurs de profession, espèces de *saltimbanques* méprisés, légalement privés de tout droit civique ; au contraire, les *atellanes* sont jouées par des hommes de naissance libre, qui gardent toute leur dignité de citoyen, qui ont le droit de conserver leur masque sur les planches, sans que personne puisse les contraindre à l'enlever (2). Ces deux raisons suffisent

(1) Cf. Munck, *loc. cit.* — Novius a fait un *exodium* que Nonius cite cinq fois ; cet *exodium*-là est donc bien une pièce ; mais on n'en saurait tirer aucun argument ; car, à l'époque de Nonius, l'*exodium* était fondu avec l'*atellane* et n'avait pas conservé sûrement les caractères de l'*exodium* primitif.

(2) Festus, s. v. *personata*.

bien pour expliquer comment, à l'origine, l'exode s'est fondu avec l'atellane seule ; c'est plus tard seulement, à la fin de la République, quand ces traditions s'oublient, que le mime, à son tour, devient exode (1).

On voit comment s'est faite la croissance de la comédie latine. L'ancienne plante romaine, malgré la greffe étrusque, n'avait pas encore produit ses fruits, quand elle a brusquement dévié vers le soleil de la Grèce. Pourtant, à côté de la branche maîtresse, un rejeton plus faible a poussé, et cette jeune branche continue, pour un temps, à grandir, à fleurir dans la direction première du vieux tronc.

GUSTAVE MICHAUT.

« Les Erinnyes » de Leconte de Lisle

Conférence, à l'Odéon, de M. GUSTAVE LARROUMET,

Membre de l'Institut.

MESDAMES, MESSIEURS,

Vous allez assister à la représentation d'un drame vieux de deux mille cinq cents ans et qui — l'épreuve est faite — excitera chez vous une émotion, une pitié aussi profondes que celles qu'ont éprouvées ses premiers spectateurs, au théâtre de Bacchus, à Athènes, au ^{ve} siècle avant J.-C. Cette pièce est de l'ancêtre vénérable de tous les auteurs dramatiques, d'Eschyle, de celui qui, le premier, a cueilli pour le théâtre ce qu'on pourrait appeler la fleur des sentiments humains. Depuis Sophocle, son successeur, jusqu'aux auteurs des drames représentés de nos jours, il n'en est pas un seul qui ne soit son obligé et qui ne le salue comme un maître. Ces trois pièces, qui forment la trilogie de l'*Orestie* et d'où Leconte de Lisle a tiré le sujet des *Erinnyes*, sont comparables à ces monuments de la statuaire grecque qui restent pour nos sculpteurs contemporains des modèles désespérants : ils sont frustes, ils sont sobres, ils semblent taillés à larges plans ; et, cependant, si vous examinez dans le détail la progression des

(1) Cicéron, *Fam.*, IX, xvi, 7, cité plus haut.

sentiments, la variété, la simplicité de l'exécution, il vous semblera être en présence de ces cavaliers de Phidias qui déroulent toujours leur procession, au soleil d'Athènes, sur la frise du Parthénon.

Ne croyez pas, Mesdames et Messieurs, que ces passions éternelles de notre âme, mises en jeu devant vous par des auteurs dramatiques, soient arrivées dès le début et du premier coup à la pleine notion d'elles-mêmes. Il n'est pas un seul de nos vices, il n'est pas un seul des crimes dont l'homme est capable qui ne soit susceptible d'explication et même d'excuse ; il n'y a pas un méfait qui ne puisse trouver des circonstances atténuantes ; il n'y a pas une vertu qui ne s'obtienne au moyen d'un sacrifice. Avant d'arriver à dégager cette notion du crime et de la vertu, sur laquelle repose la constitution des sociétés humaines, nos lointains ancêtres ont hésité pendant très longtemps. C'est seulement à la suite d'une longue épreuve qu'ils ont constaté que, somme toute, nos actions devaient être déterminées par deux grandes lois : l'une est la loi de justice, et l'autre est la loi de pitié.

Quel est notre premier sentiment à tous lorsque nous subissons une injustice, lorsque nous souffrons une injure ? C'est de nous jeter sur l'agresseur et de nous venger immédiatement. Aujourd'hui, nous sommes arrêtés dans ce premier mouvement par la crainte salutaire du sergent de ville ; nous savons qu'il existe des juges, des prisons, et que, si nous abandonnons à cet instinctif élan de notre nature, il pourra en résulter pour nous de sérieux inconvénients. A l'origine, il n'en était pas ainsi. Lorsque le plus généreux mais le plus incompris des hommes du XVIII^e siècle, J.-J. Rousseau, disait à ses contemporains : « L'homme est naturellement bon ; il sort parfait des mains de la nature : c'est la société qui le gâte », Rousseau se trompait complètement. L'homme à l'état de nature est encore tout voisin de cette barbarie dont les lions, les tigres et tous les animaux, du plus haut au plus bas de la création, continuent à nous donner l'exemple. Ce n'est que très lentement que l'homme a appris à commander à ses passions, en vertu d'une loi supérieure qui est la justice distributive. Celle-ci a fait succéder le pardon à l'éternelle rancune, qui oblige d'abord l'homme outragé à venger son offense, puis le fils à venger l'offense de son père, et ainsi de suite, par une succession sanglante, par une cascade de meurtres, jusqu'aux dernières générations. L'homme, dis-je, n'a appris que très lentement à faire dominer cet élan terrifiant de la nature par les notions de la justice et de la pitié.

Ce premier travail des sociétés humaines, essayant de brider, de mettre sous le joug la méchanceté, la férocité inhérentes au cœur de l'homme, Eschyle nous le raconte dans *l'Orestie*. Il nous montre les premiers Grecs, à l'aurore de la civilisation, s'efforçant de dégager ces lois très simples, mais sublimes, en vertu desquelles un crime peut s'expié, une faute peut se graduer selon les mobiles qui l'ont inspirée, et, après le châtement, il y a place pour la pitié. C'est au dégagement de ce principe moral qu'il a consacré les trois pièces réunies sous le titre de *l'Orestie*, et qui sont : *Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*.

Il y a eu dans l'ancienne Grèce une succession de faits mythologiques, de légendes plus ou moins mystérieuses, qui nous montrent en actions les premiers sentiments de l'humanité. Et, comme il arrive toujours, l'imagination populaire, à distance, a rassemblé sous un seul nom une quantité de faits qui peuvent être imputés à des familles et à des tribus diverses ; de même que, pour nous, l'héroïsme chevaleresque du Moyen Age s'incarne, par exemple, dans un Roland ; de même, les hauts faits de l'ancienne Grèce se concentraient dans un certain nombre de familles qui avaient montré, à l'origine du monde, toutes les faces du vice et de la vertu. Parmi ces familles (qui seraient aujourd'hui un gibier de cour d'assises), se trouve la famille des Pélopidés, les descendants de Pélopos. Pélopos, personnage mythologique, a commis un crime, dont il transmet à ses enfants l'héritage funeste : voilà une race vouée désormais à l'exécration des hommes et des dieux.

Un des descendants de Pélopos, Agamemnon, à la suite d'un rapt commis par une population d'Asie sur une population d'Europe, est nommé par toute la Grèce commandant des forces helléniques contre l'Asie. Au moment où la flotte va mettre à la voile, les vents sont contraires, et un oracle barbare déclare qu'ils ne seront rendus favorables que si Agamemnon sacrifie sa propre fille sur l'hôtel de Diane. Vous le voyez, Messieurs, les sacrifices humains, que nous trouvons encore aujourd'hui chez les peuplades sauvages du Dahomey ou du centre de l'Afrique, se rencontrent même à cette époque ; c'est une civilisation toute barbare. Agamemnon n'hésite pas : il sacrifie sa fille. Mais cette fille a une mère ; cette mère a défendu sa fille comme une bête défend ses petits ; elle a conservé contre le père meurtrier un ressentiment inexpiable.

Agamemnon est parti pour la guerre de Troie. Cette guerre a duré dix ans. Clytemnestre, la femme d'Agamemnon, restée dans la ville royale de Mycènes, en l'absence de son mari, nourrit sa rancune. Cette rancune, elle la manifeste d'une façon que je n'hésite

pas à qualifier de bien féminine : elle prend un amant — c'est un des moyens les plus simples que les femmes aient trouvé jusqu'à présent pour se venger des hommes, — et elle le prend, par un raffinement de vengeance, dans une famille ennemie d'Agamemnon, celle d'Egisthe. Dix ans se passent ainsi ; et, tout à coup, arrive à Clytemnestre une nouvelle terrifiante. Il est entendu que, le jour où Troie aura succombé sous les efforts de la Grèce, des feux allumés de cime en cime, depuis la ville assiégée, jusqu'à Mycènes, en passant par les îles de la mer Egée, annonceront la victoire. Vous voyez déjà cette image saisissante : il semble que les montagnes, pareilles à des géants, tendent leurs bras à travers l'espace et que chacune allume son flambeau au flambeau que lui présente la montagne voisine. Ainsi la nouvelle arrive peu à peu jusqu'au palais de Mycènes. Un vieillard est debout, au sommet d'une tour, guettant ces feux ; et il arrive sur la scène en poussant des cris de triomphe : « Troie est tombée ! La flamme de victoire a lui ! » La nouvelle est annoncée à Clytemnestre. Celle-ci a conscience de ce qui va se passer : Agamemnon réclamera des comptes, demandera des explications. Elle a lié partie avec un amant. Quel va être son sort ? Après la faute, c'est la pensée du meurtre qui germe dans sa tête. Il ne faut pas que, lorsqu'Agamemnon sera rentré dans son palais, il y puisse agir en maître. Clytemnestre fait à mauvais jeu bon visage : elle reçoit son mari avec des démonstrations de joie exagérées, si bien qu'Agamemnon se méfie. Elle l'incite à entrer dans la maison ; et là, lorsque le héros, pour se reposer de sa longue traversée et de sa longue marche, entre dans le bain, elle le frappe à coups de hache, le tue, et revient triomphante, criant au peuple de Mycènes : « J'ai vengé ma fille ! » — Voilà, Mesdames et Messieurs, le premier acte du drame que va dérouler devant nous le vieux poète.

Agamemnon a un fils. Ce fils était tout petit, lorsque le père est parti pour la guerre de Troie. A mesure qu'il grandissait, sa mère a décidé de ne pas conserver auprès d'elle ce témoin de sa faute, de l'adultère commis au foyer paternel. Ce fils, qu'elle n'ose pas supprimer, car il est sacré, il est l'héritier de la royauté et de la race, elle l'a envoyé dans la ville sainte de Delphes ; et là, l'enfant, conscient de son origine, est élevé auprès du sanctuaire d'Apollon. — Nous touchons ici, Messieurs, à un point essentiel des croyances grecques. Le poète va les mettre en scène d'une manière émouvante. Lorsque le rideau se lèvera sur la tragédie d'Eschyle adaptée par Leconte de Lisle, vous allez voir errer sur la scène des formes vagues, des formes effrayantes : ce sont des femmes qui représentent les Erinnyes, c'est-à-dire les déesses du remords.

Comme tous les peuples enfants, comme tous les peuples jeunes, les Grecs éprouvaient le besoin de symboliser les sentiments d'une manière visible. Le remords qui naît dans l'âme du coupable à la suite d'un crime, la prescience obscure des malheurs qui nous menacent, les pressentiments qui hantent notre esprit, ils avaient incarné tout cela dans un groupe de déesses terribles, filles de la Nuit, filles des Ténèbres, qui s'appelaient les Erinnyes, c'est-à-dire les déesses de la vengeance. Un crime a jadis été commis dans la maison d'Agamemnon : Agamemnon a égorgé sa fille. Depuis ce jour, les Erinnyes rôdent autour du palais ; elles attendent le moment de mettre la main sur leur proie, sur l'homme que le crime leur abandonne. En même temps, ai-je dit, ces déesses du remords et de la vengeance sont les déesses du pressentiment funèbre : elles quittent d'autant moins ces parages que la fatalité (elles s'en rendent compte) pèse sur cette maison, et qu'après la proie ancienne il y aura pour elles une proie nouvelle. Voilà ce sentiment primitif, essentiel, qui fait que le crime engendre le crime, que le sang appelle le sang. Après le meurtre d'Agamemnon, il faut que ce meurtre soit expié par un autre meurtre. C'est pour cela que les Erinnyes veillent ; que, pendant la nuit, elles montent la garde devant le palais « comme des chiennes sanglantes » (c'est l'expression du poète), et qu'au lever du jour elles s'en vont devant la lumière solaire, en attendant la nuit prochaine pour reprendre leur faction sinistre. Telle est la première notion que l'humanité s'est faite de la justice, se transmettant de génération en génération ces idées sanglantes, terribles, féroces. — Mais, si cela continue, où donc le crime s'arrêtera-t-il ? Il faut que, une fois le châtement obtenu, cette loi du talion prenne fin. C'est ici que le poète nous montre l'aurore, l'aube de la loi nouvelle, se levant derrière le temple d'Apollon. Avec les Erinnyes, nous avons vu les déesses des ténèbres, du crime ; Apollon, c'est le dieu radieux, c'est la lumière qui chasse les mauvais rêves et les terreurs de la nuit, c'est un dieu de bonté, d'équité. Par conséquent, il ne veut pas que le meurtre souille ses autels ; il ne veut pas que le crime engendre le crime ; et il cherche le moyen de mettre un terme à cette loi effrayante qui pèse sur l'humanité grecque depuis son origine, et qui exige que le sang versé fasse couler de nouveaux ruisseaux de sang. — Voilà comment Eschyle symbolise les deux principes moraux qui vont lutter tout le long de ces trois tragédies qui forment l'*Orestie*.

Donc, Oreste a grandi auprès de l'autel d'Apollon. Il a appris à Delphes le crime dont sa mère s'était rendue coupable : il sait maintenant qu'elle a égorgé son père Agamemnon au retour de

Troie. Que va-t-il faire? Va-t-il laisser son père sans vengeance? Va-t-il porter la main sur sa mère? Une mère est sacrée; le père l'est bien davantage. Aujourd'hui, Mesdames et Messieurs, nous admettons l'égalité des sexes et de leurs droits. Je crois même que nous sommes en train de pencher un peu dans le sens opposé, et que bientôt, si nous laissons faire les femmes, elles n'auront plus que des droits sans devoirs, et nous, des devoirs sans droits. Mais là n'est pas la question. En attendant, il se pose devant Oreste une énigme terrible: s'il ne venge pas son père, il est criminel; s'il venge son père sur sa mère, il l'est aussi. Il consulte Apollon. Apollon lui dit: « Le père, c'est le chef, le défenseur de la famille; et, quand il est le roi, c'est le défenseur et le chef de la cité. Le crime commis sur lui est abominable: il faut que ce crime soit châtié. — Mais c'est sur ma mère! » dit Oreste. Le dieu ne répond pas. Il est embarrassé. Il n'y a pas de solution; car la notion de la justice ne se dégage pas encore. Cependant le dieu a parlé: il a prescrit de tirer vengeance du crime. Oreste prend son bâton de voyage, son épée, et va de Delphes à Mycènes. — Voilà, dans la tragédie d'Eschyle, la partie la plus terrible du drame. Elle a séduit Leconte de Lisle, qui l'a suivie exactement. Vous allez assister à l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre; vous allez assister ensuite au retour d'Oreste.

Oreste a une sœur, Electre, que Clytemnestre n'a pas craint de garder auprès d'elle; car une femme, au point de vue de la vengeance, est moins dangereuse qu'un homme. Agamemnon a été enterré, selon la coutume grecque, au seuil du palais, sur la place publique, où un tombeau s'élève en son honneur. Tous les jours, en fille pieuse, Electre vient offrir des libations aux mânes de son père. Bien plus, Clytemnestre elle-même, la meurtrière, dans la plénitude du pouvoir et de l'apparat royal, vient aussi, par hypocrisie, offrir un sacrifice à l'ombre de l'époux qu'elle a tué. Oreste arrive. Après une très belle scène de reconnaissance entre la sœur et le frère, Electre lui dit: « Depuis le jour où notre père est tombé, je t'attendais. Puis, je t'ai cru mort en de lointains pays. Mais, puisqu'aujourd'hui tu es de retour, je suis certaine que le père sera vengé ». Cette fille n'a pas du tout, en pareil cas, le sentiment de la solidarité féminine. Elle ne dit pas à son frère: « Epargne notre mère ». Non; mais elle lui dit: « Tu vas venger notre père ». Et si Oreste hésite, c'est elle qui lèvera ses hésitations. La loi du talion s'exécute: Oreste frappe sa mère devant le tombeau d'Agamemnon. Le meurtre d'Agamemnon est expié.

Mais que se produit-il alors? C'est que, pour obéir à la loi de justice qui ne veut pas qu'un crime reste impuni, un crime nou-

veau, un crime abominable entre tous, le parricide, a été commis. Après le meurtre de l'époux par la femme et « du taureau par la vache », comme le dit le vieux poète dans son langage si énergique et si voisin de l'antiquité pastorale, c'est maintenant le fils qui vient frapper, lui dit sa mère, « les entrailles mêmes dont il est sorti », les entrailles qui lui ont donné la vie. Où cela va-t-il s'arrêter ? La tragédie d'Eschyle, en trois parties, est longue. En outre, il semble bien qu'après la mort de Clytemnestre, tuée par son fils, l'action peut être terminée. Leconte de Lisle, qui aimait les effets de vigueur, qui recherchait l'horreur violente au théâtre, qui se flattait d'être impassible, et qui, pour sa part, ne participait guère à cette pitié, à cette tendresse répandues sur le monde par le christianisme, Leconte de Lisle a arrêté son drame à cet endroit. Une fois que Clytemnestre est tombée sous les coups de son fils, les sinistres déesses, les Erinnyes, reparaissent. Elles entourent Oreste, elles enlèvent le parricide, et elles vont le châtier, sur la terre par la folie furieuse (c'est le dénouement de Racine dans *Andromaque*), et aux Enfers par les supplices variés qui existaient, comme vous le savez, sur les bords du Styx. — Eschyle, lui, ne s'arrête pas là : il continue ; car ce qu'il veut, c'est dégager cette idée de pitié, c'est mettre un point final à la succession des crimes. Voilà ce qui lui tenait à cœur, et ce qui tenait à cœur aux hommes primitifs : arrêter la barbarie à un moment donné, trouver la solution dernière. Ici nous entrons dans un domaine d'admirables, de sublimes beautés, que, malheureusement pour nous, le poète français, l'imitateur d'Eschyle, ne nous montrera pas. Mais il importe, pour la notion complète de cette tragédie, que je vous indique le dénouement eschylien.

Oreste est poursuivi et tourmenté par les Erinnyes. Comment va-t-il se débarrasser de la meute hurlante attachée à ses pas ? Les Erinnyes le suivent « comme des chiennes suivent la trace du sang », dit le poète. Or, le sang dégoutte des mains d'Oreste, de son épée, de ses vêtements. Comme dans le fameux tableau de Prudhon, qui nous montre la Vengeance poursuivant le Crime, le malheureux s'enfuit, épouvanté. Où va-t-il demander un refuge ? A l'autel d'Apollon, du dieu qui l'a conseillé et lui a dit de tirer vengeance de son père. — Au troisième acte, au lever du rideau, nous sommes en effet au temple de Delphes. Oreste est à l'intérieur : on l'aperçoit par la porte entr'ouverte. Il embrasse éperdûment l'autel du dieu. Les Erinnyes n'ont pas osé entrer dans le sanctuaire : filles de la Nuit, elles ne peuvent pas pénétrer dans le temple du dieu du Jour. Mais elles guettent le meurtrier ; elles

s'en empareront à sa sortie. L'aube se lève. Apollon paraît lui-même dans son temple. Il demande aux Erinnyes ce qu'elles font là : « Nous avons une proie, une victime, qui nous appartient en vertu des lois divines, et que nous n'abandonnerons pas. Dès qu'Oreste sortira, nous le saisirons. » Apollon, avec la charité des dieux, interroge Oreste, et lui demande ce qu'il a fait, quel est ce sang qui couvre ses vêtements et dégoutte de son épée. « J'ai obéi à ton oracle, répond Oreste : je suis allé tirer vengeance de mon père mais c'est ma mère que j'ai frappée. Puisque je t'ai obéi, absous moi. » Apollon hésite. De même qu'il n'avait pas osé donner une réponse complète lors de la première consultation que lui avait demandée Oreste, il n'ose pas dire maintenant au fils : « Tu as bien agi en vengeant ton père, même en le vengeant sur ta mère. » Il déclare que cette sentence qu'il ne peut pas rendre, il va la solliciter d'une divinité plus puissante encore que lui : c'est Minerve ; Minerve, protectrice d'Athènes ; Minerve, la raison incarnée, c'est-à-dire la justice absolue ; Minerve, qui est sortie tout armée du cerveau de Jupiter, le roi des dieux. Et, Messieurs, voyez la beauté du mythe : la Raison sortant de la Puissance souveraine qui s'exerce sur elle-même et veut se manifester. Que résulte-t-il des méditations du dieu suprême ? La Raison. Apollon prend donc Oreste sous sa protection, le couvre d'un pan de son manteau, et lui dit : « Viens avec moi. Nous partons pour Athènes, la ville chère à Minerve, et là nous solliciterons son jugement. » Et le suppliant et le dieu, l'un protégé par l'autre, s'en vont vers Athènes, suivis par la meute des Erinnyes, qui grouille et gronde sur leurs pas, mais à distance. Ils arrivent à Athènes. Là, Minerve réunit le tribunal suprême des Athéniens, l'Aréopage, et elle en prend elle-même la présidence. Le débat s'engage : débat terrible, débat solennel, où Oreste plaide pour lui-même, où les Erinnyes réclament leur victime. C'est, vous le voyez, l'origine de cette institution qui veut que, devant un tribunal, l'accusation et la défense s'exercent librement. Au nom de la société, un magistrat demande vengeance pour un crime qui a risqué de compromettre l'ordre social ; au nom de la justice, l'avocat de l'accusé expose ce qui peut l'innocenter ou, tout au moins, l'excuser. C'est la première fois dans l'histoire de l'art que l'on voit appliquée cette loi qui met la justice au-dessus de tout, la justice égale pour tous, la justice aux balances droites, qui s'efforce de concilier les droits de la société et le respect dû à un accusé.

Vous devinez, Mesdames et Messieurs, quel va être le jugement. Minerve, impartiale, ne décide rien : elle réserve son suffrage. Le cas est soumis au tribunal de l'Aréopage. Faut-il absoudre Oreste ?

Il est criminel. Le condamner ? Il a obéi à l'ordre d'un dieu ; il a vengé son père. Les voix de l'Aréopage se partagent : il y en a autant pour la culpabilité que contre. Alors la Raison intervient et dit : « En vertu d'une loi supérieure à la justice même, qui est la loi de clémence et de pitié, je me décide. J'accorde ma voix à l'accusé ; je fais pencher la balance en sa faveur. » Oreste est absous. Minerve a exercé un droit qui est au-dessus de la justice elle-même, le droit de grâce, que se réservent tous les souverains pour les cas difficiles, pour les cas douteux. Telle est la solution ; mais que vont devenir les Erinnyes ? Elles sont frustrées ; elles ont un droit, elles aussi ; on leur a enlevé leur victime : elles la réclament. Minerve leur dit alors : « Vous étiez les terribles, les Erinnyes. Dorénavant, vous serez les bienfaitantes, les douces, et vous vous appellerez les Euménides. Il arrive un moment où le remords change de nature : il devient le repentir. Le repentir est déjà la moitié de l'expiation. Lorsque le coupable a accompli sa peine, il est quitte, même envers vous, sinistres déesses. Vous allez donc abandonner votre existence errante. A côté de mon temple de la Justice, je vais faire élever un temple pour vous ; vous y serez honorées : c'est devant vous que les criminels viendront, par le Repentir, demander l'absolution définitive. » Ainsi, les Erinnyes deviennent les Euménides ; et c'est là la conclusion de l'*Orestie*. — Est-il un plus beau drame ? En est-il de plus simple et de plus émouvant ?

Maintenant, autour de ce drame, mettez son décor. Il existe en Grèce les ruines particulièrement imposantes et impressionnantes de deux villes toutes voisines l'une de l'autre, et qui étaient Argos et Mycènes. Elles sont situées dans un des plus beaux sites de la Grèce, près d'un golfe qui met l'Europe en communication avec l'Asie, le golfe de Nauplies. Au bord, la ville d'Argos. Un peu plus loin, à quelques lieues d'Argos, s'élève une âpre chaîne de montagne, dont les défilés commandent l'accès de la Grèce continentale. C'est au débouché de ces défilés, sur une position maîtresse, stratégique, que s'élevait la citadelle de Mycènes. Argos était la ville royale où l'on pouvait habiter en temps de paix ; Mycènes était la citadelle où se réfugiait le roi lorsqu'il était menacé par un danger, d'où il commandait à la contrée voisine, d'où surtout il commandait à la Grèce qui s'ouvrait derrière lui. C'est à Mycènes, c'est à Argos que régnait la famille des Atrides, la famille d'Agamemnon. — Cette famille a-t-elle existé ? Pendant longtemps, on a traité de fable, de mensonge, la légende des Atrides. On n'y voyait qu'une invention de poète : Agamemnon, Clytemnestre n'avaient jamais existé que dans l'imagination

poétique. Pourtant, lorsque nous voulons contrôler les récits des écrivains anciens, nous trouvons presque toujours que ces hommes, que l'on accuse d'imposture, ont été très respectueux de la vérité. Ainsi Hérodote nous a raconté sur l'ancienne Egypte des merveilles qui ont longtemps passé pour des fables ; lorsque la science moderne, celle des Champollion et des Mariette, a étudié la civilisation de l'ancienne Egypte, elle a constaté que partout, sur tous les points, Hérodote avait dit vrai, que jamais il n'avait menti sciemment. Or, il y a de cela une vingtaine d'années, un Allemand, Schliemann, qui avait fait fortune dans le plus honorable, le plus modeste et le moins littéraire des commerces (il était épicier à Hambourg), Schliemann s'était pris d'enthousiasme pour la littérature grecque. Il avait appris la langue à quarante ans passés ; et, ses affaires terminées, il avait décidé de rechercher, par des fouilles et avec les ressources de l'archéologie, les traces de Troie, de Mycènes et d'Argos. Il croyait fermement aux héros d'Homère, à l'existence de cette famille légendaire dont les premiers crimes vont tout à l'heure s'accomplir devant vous. Il partit donc pour la Grèce, malgré les objections des savants, malgré la dérision des spécialistes. Il avait fait déjà, là où se trouvait Troie, des fouilles qui ont renouvelé l'histoire des origines grecques, en démontrant jusqu'à l'évidence que, sur cet emplacement, s'élevait autrefois une ville puissante, qui avait été l'objet d'un long siège, puis détruite par un incendie, et que la civilisation qu'elle représentait était particulièrement riche et opulente. Après avoir démontré l'existence de Troie, il était revenu en Grèce, et il était allé à Mycènes faire des fouilles à l'emplacement consacré du palais des Atrides.

Lorsque l'on aborde cette citadelle de Mycènes, on voit d'abord, à l'entrée, deux gigantesques lionnes de pierre qui ont été souvent reproduites par la gravure et la lithographie et qui sont contemporaines, semble-t-il, de ces admirables morceaux d'animaliers que nous avons au Louvre, au musée égyptien et au musée assyrien. Ces deux lionnes sont debout de chaque côté d'une colonne qui surmonte la porte comme un fronton. La colonne est l'emblème de la société ; les deux lionnes sont ses gardiennes. L'arête est formée par des blocs cyclopéens ; et lorsqu'on pénètre à l'intérieur de la citadelle, on se trouve dès l'entrée au centre d'une passe cernée par de hautes et massives constructions qui ont été — on ne peut plus en douter aujourd'hui après les travaux de Schliemann — le palais des Atrides. L'usage voulait que le chef, le héros mort fût enterré devant son palais : c'est ce qui explique que, dans la mise en scène d'Eschyle, le tombeau d'Aga-

mèmnon soit au pied même des marches du palais. Schliemann eut l'idée de faire creuser au centre de cette passe. Alors, que trouvait-il ? Le spectacle le plus prodigieux qui se soit offert à un chercheur passionné, quand il a poursuivi une chimère et qu'il se trouve en présence d'une réalité. A sept ou huit mètres de profondeur, tout à coup, les pioches des ouvriers mirent à nu un éblouissement : c'était une dizaine de guerriers et de femmes couchés dans leurs armures et leurs parures. Les guerriers avaient sur la poitrine des cuirasses d'or, sur la tête des casques d'or, aux jambes des cnémides d'or ; les femmes avaient encore leurs colliers autour du cou, leurs bracelets autour des bras, ou plutôt autour de leurs ossements ; et, chose curieuse, ces personnages étaient en nombre juste égal à ceux dont la tradition eschylienne fait le cortège d'Agamemnon. Il était possible de reconnaître là Agamemnon lui-même ; sa captive Cassandre, qu'il avait emmenée de Troie et dont vous entendrez tout à l'heure la prédiction terrible ; son cocher Euribatès ; puis sa femme Clytemnestre, couchée dans la même tombe après le meurtre de la mère par le fils ; et même Egisthe, l'adultère, l'usurpateur, mais le descendant de race royale, enterré avec les honneurs dus à son rang. Nous pouvons nous faire une idée de l'émotion qu'a éprouvée Schliemann, car nous l'éprouvons nous-mêmes en voyant au musée d'Athènes, où ils ont été transportés, les restes du tombeau des Atrides. Et dire qu'avec un peu moins de lenteurs et de difficultés administratives, c'est au Louvre que nous contemplerions aujourd'hui ces incomparables trésors ! Rien qu'en or, il y avait sur les cercueils la valeur de trois ou quatre cent mille francs. Schliemann a offert sa collection au Louvre. Le Louvre de cette époque (je ne dis pas laquelle) a refusé : il n'y avait pas assez de papiers ; il fallait des formalités..... C'est alors au musée d'Athènes que Schliemann a donné les restes des Atrides et le trésor qu'il avait trouvé dans leurs tombeaux, les coupes qui ont servi aux funérailles (vous en verrez une copie aux mains de l'actrice), les armes, les cuirasses, les casques. A l'intérieur de ces cuirasses sont encore des restes de vertèbres ; à l'intérieur des casques sont encore des ossements. Ce sont là les vestiges de la cité mycénienne, à l'époque la plus ancienne de la civilisation grecque que nous ayons pu pénétrer, antérieure de quinze cents ou deux mille ans aux sculptures du Parthénon.

Telle est la société qui a donné matière à la pièce d'Eschyle ; tel est le mythe qui s'est dégagé peu à peu. Ce qu'en a fait l'imitateur français, vous l'appréciez tout à l'heure. Qu'il me suffise de dire que, pour ce vigoureux, ce volontaire et quelquefois ce très grand poète qu'était Leconte de Lisle, ce n'est pas une médiocre gloire

que d'avoir extrait un drame émouvant de ce tissu d'horreurs. D'autant plus qu'il n'avait pas la souplesse, la délicatesse du génie grec, cette aisance merveilleuse qui, même dans ce très ancien poète qu'est Eschyle, relève de facilités souriantes les pires difficultés de son art. Leconte de Lisle a simplement pris les deux premiers actes du drame : tel quel, le drame est saisissant ; et c'est surtout parce que le poète a revêtu les vers d'Eschyle d'une forme admirablement travaillée. Certes, je ne comparerai pas la poésie de Leconte de Lisle à celle d'Eschyle : il y a des chefs-d'œuvre qui défont toute comparaison. Je dirai seulement que, dans leur art à la fois fruste et ouvragé, les vers d'Eschyle ressemblent, si vous voulez, à ces armures d'or qui ont été trouvées dans le tombeau des Atrides, précieuses par la matière, incomparables par le travail. Mettons que Leconte de Lisle leur a substitué une armure de fer, forgée d'un vigoureux marteau, qui n'a pas la délicatesse de l'original, mais qui est encore une fort belle copie ; ou encore, que c'est une statue de bronze qui remplace la statue d'or. Il y a, chez Eschyle, une pitié, une tendresse commençantes qui se dégagent à travers ses vers. Vous retrouverez cela dans Leconte de Lisle ; mais c'est surtout la collaboration du musicien qui vous le redira.

Lorsque les *Erinnyes* furent représentées pour la première fois sur cette scène, le directeur de l'Odéon était un grand amateur de musique. C'est une qualité qu'il a transmise à tous les directeurs du théâtre, avec le monument : il semble que son âme harmonieuse inspire ceux qui lui succèdent. Le directeur de ce temps-là demanda au poète de prendre un musicien pour collaborateur, afin d'adoucir l'âpreté de son œuvre. Leconte de Lisle y consentit en rechignant. Le collaborateur désigné était promis à une belle carrière artistique : ce n'était autre que l'éminent compositeur qui est aujourd'hui M. Massenet. Le talent de M. Massenet est fait surtout de grâces voluptueuses et insinuantes. Il se trouvait en présence d'un drame terrible. Et cette impression d'horreur est dégagée dans l'ouverture. Mais il était impossible que le musicien ne penchât pas du côté où le portait sa nature, qu'il n'essayât pas de relever la sombre histoire par quelque douceur. Or, il a trouvé le prétexte à cette douceur dans la plainte de Cassandre et ses prédictions, que vous allez entendre dire par M^{me} Weber. Parmi les vers que l'actrice est obligée de dire tels que le poète les lui a proposés, il y en a quelques-uns où perce le regret de sa patrie, des jours heureux qui ne reviendront plus, de la jeunesse qui va être fauchée dans sa fleur, de la servitude succédant à la liberté, de l'esclavage après la royauté, de toutes les causes de

tristesse déchirante et poignante qui peuvent entrer dans l'âme d'une femme. Ces sentiments sont contenus en germe dans les vers du poète : le compositeur les a mis en lumière. Tout à l'heure vous entendrez un morceau célèbre, qui est le *lamento* des *Erinnyes*. Il est intitulé dans la partition : la *Lamentation d'une jeune Troyenne regrettant sa patrie*. Dans le chant délicieux de l'artiste, cette douceur, cette tendresse, cette pitié d'Eschyle que le poète français avait laissée de côté, le musicien l'a reprise, l'a faite sienne, l'a incorporée dans l'ensemble. De sorte que la collaboration des deux talents si divers a contribué à la perfection de l'œuvre et nous la rend dans son intégrité.

Les historiens d'Eschyle nous racontent que le vieux poète, sur la fin de sa vie, voyant des rivaux lui succéder et le remplacer dans la carrière tragique, et notamment celui qui allait être le dieu du théâtre, un dieu d'harmonie et de beauté équilibrée, comme l'aimaient les Grecs : Sophocle, — Eschyle, dis-je, avait éprouvé un peu de cette inquiétude et même de cette jalousie que le vieux Corneille devait ressentir plus tard devant le jeune Racine. Et, fièrement, il en avait appelé de l'injustice de ses contemporains à la postérité : il avait fait un recueil de ses tragédies, et l'avait superbement dédié au Temps. Eh ! bien, les siècles ont reçu les legs du vieux poète, la dédicace est allée à son adresse, le Temps a conservé le poème d'Eschyle. Cet homme, qui voyait avec ombre naître de lui la postérité qui s'appelait Sophocle et Euripide, est demeuré le père légitime de cette postérité ; et, au lieu d'obscurcir sa gloire, elle lui fait honneur. Il reste l'ancêtre, l'inspirateur, le modèle de tous ceux qui sont venus après lui, de même que notre vieux Corneille est toujours le père du drame, qu'il domine de toute sa hauteur.

C'est donc à vous, Mesdames et Messieurs, c'est au public âgé de deux mille cinq cents ans de plus que les premiers spectateurs de sa pièce que s'adresse Eschyle. Ce regain de jeunesse qui appartient à l'avenir, vous allez le lui donner une fois de plus. Et, de même que nos pères à nous ont accueilli avec reconnaissance les reflets splendides de la tragédie grecque à travers la tragédie française de Racine, de même aujourd'hui vous allez recevoir avec reconnaissance l'aube, la première aurore, le premier élan au-dessus de l'horizon du génie tragique de la Grèce, s'élevant d'un seul bond à la suprême hauteur du drame. Eschyle, a trouvé, ainsi que je le disais au début, la fleur primitive des sentiments humains, aussi ses pièces sont-elles toujours jeunes, toujours fraîches ; et tout à l'heure, vous allez savourer l'éclat, la vivacité, le parfum de cette fleur cueillie

sur les collines grecques par une main française, avec autant de sincérité que ceux qui, les premiers, ont applaudi les *Erinnyes* sur ce théâtre de Bacchus qui a, par une sorte de prescience lointaine, transmis son nom, à travers les âges, à ce qui est aujourd'hui le théâtre de l'Odéon, — théâtre de musique, de poésie et de jeunesse.

Sujets de compositions.

Université de Nancy.

LICENCE ÈS-LETTRES

1^o Épreuves communes.

Dissertation française.

A. — Lamartine a été aussi dur pour La Fontaine que J.-J. Rousseau, mais pour d'autres raisons. Il dit, dans la Préface des *Premières Méditations* (2 juillet 1849) :

« On me faisait bien apprendre aussi par cœur quelques fables de La Fontaine ; mais ces vers boiteux, inégaux, disloqués, sans symétrie ni dans l'oreille, ni sur la page, me rebutaient... Les fables de La Fontaine sont plutôt la philosophie dure, froide, égoïste d'un vieillard que la philosophie aimante, généreuse, naïve et bonne d'un enfant ; c'est du fiel, ce n'est pas du lait pour les lèvres et pour les cœurs de cet âge. Ce livre me répugnait ; je ne savais pas pourquoi. Je l'ai su depuis : c'est qu'il n'est pas bon. Comment le livre serait-il bon ? L'homme ne l'était pas. On dirait qu'on lui a donné par dérision le nom de *bon La Fontaine*. »

Vous commenterez ce sévère jugement ; vous le critiquerez, et vous l'expliquerez par le tempérament, les goûts de Lamartine et sa conception personnelle des vers et de la poésie.

B. — Vous expliquerez et commenterez le sens général de ce passage de Renan, pour en faire ensuite une application particulière aux *œuvres de l'esprit* :

« En cherchant à augmenter le trésor des vérités qui forment le capital acquis de l'Humanité, nous serons les continuateurs de nos pieux ancêtres, qui aimèrent le bien et le vrai sous la forme reçue en leur temps. L'erreur la plus fâcheuse est de croire qu'on sert sa patrie en calomniant ceux qui l'ont fondée. Tous les siècles

d'une nation sont les feuillets d'un même livre. Les vrais hommes de progrès sont ceux qui ont pour point de départ un respect profond du passé. »

(*Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*. — Préface.)

C. — Dans la Préface de la *Légende des Siècles* (1855), Victor Hugo, exposant sa méthode de composition et l'esprit de son œuvre, dit : « Il n'est pas défendu au poète et au philosophe d'essayer sur les faits sociaux ce que le naturalisme essaie sur les faits zoologiques : la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole de la dent ».

1° Cet appel du poète à la méthode scientifique est-il une nouveauté et une hardiesse isolées? Ou bien le fait-il sous l'influence d'une doctrine littéraire déjà constituée, avec son principe, ses lois, ses organisations et ses critiques?

2° Comment Victor Hugo applique-t-il cette induction prétendue scientifique aux principaux sujets de sa *Légende des Siècles*, et notamment à ceux qui figurent à votre programme?

Dissertation latine.

A. — Quanto eloquentiæ philosophia usui sit, ad M. Tullium præsertim respicientes, demonstrabitur.

B. — Quid inter narrativam historiæ rationem antiquitus usurpatam ac recentissimam documentis maxime fretam disquirendum.

C. — Quæ sit natura opusculo Senecæ *De Vita beata* inscripto et quod sit pretium ejus libri perpendetis.

Ou *Thème latin*. — Bossuet: *Discours sur l'Histoire universelle*, 3^e partie, chapitre v. *Depuis*: « Jamais les Perses ne surent ce que pent, dans une armée... », *jusqu'à*: « ... que l'amour de la liberté et celui de la patrie rendait invincible ». (Avec coupures.)

(A suivre).

Ouvrages signalés

Histoire de la Littérature française par M. RENÉ DOUMIC, professeur de rhétorique au collège de Stanislas, nouvelle édition revue, augmentée et entièrement recomposée. Librairie P. Delaplane, Paris, 1900.

En marge de quelques pages par EUGÈNE GILBERT, Préface par le Vte de Sproelberch de Lovenjoul. Librairie Plon, un vol. in-18. 3 fr. 50
Ce nouveau volume de M. Eugène Gilbert forme, à certains égards, le complément et la suite de son important ouvrage sur *Le Roman en France pendant le XIX^e siècle*, dont la 3^e édition est en vente chez les mêmes éditeurs. On trouvera, en effet, dans les études publiées aujourd'hui, l'ana-

lyse des dernières œuvres des romanciers les plus en vue à l'heure présente, et qui n'avaient pu qu'être succinctement signalés dans *Le Roman en France*. M. Eugène Gilbert passe en revue les derniers romans de MM. Edouard Rod, René Bazin, Paul Bourget, P. et V. Marguerite, M. Barrès, Masson-Forestier, André Lichtenberger, Huysmans, Gyp, etc...

Deux éléments d'intérêt documentaire recommandent ce volume à l'attention du public: c'est d'abord, la remarquable préface du Vte de Sprœlberch de Lovenjoul, qui constitue une page très fouillée, dans laquelle le célèbre balzacien envisage le rôle de la critique en général et l'évolution de la critique belge en particulier; ce sont ensuite les analyses assez notables consacrées par l'auteur à bon nombre d'écrivains belges du jour.

Ces notes crayonnées « *en marge de quelques pages* », écrites avec impartialité, avec une sincérité de conviction qui s'allie toujours à la courtoisie pour les personnes et la compréhension des idées, forment en outre, grâce au caractère des causeries sans prétention que leur a gardé l'auteur, une lecture à la fois variée et récréative.

Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre, par Jean-Jacques OLIVIER. Société française d'imprimerie et de librairie (ancienne maison Lecène et Oudin), 15 rue de Cluny, Paris. Un vol. in-8°.

L'œuvre de Voltaire, poète dramatique, a été souvent étudiée. Aussi n'est-ce pas l'analyse et la critique de ce théâtre que M. Jean-Jacques Olivier a voulu refaire dans le volume récemment paru à la Société française d'imprimerie et de librairie. L'auteur s'est efforcé de présenter au public Voltaire metteur en scène, s'occupant des études et des représentations de ses tragédies, Voltaire au milieu de ses interprètes, leur indiquant les nuances de leurs rôles, recherchant l'exactitude du costume, de l'accessoire et du décor. Le poète dirige des répétitions ou les fait diriger par ses « factotums littéraires », par d'Argental, Thibouville, Pont-de-Veyle et Thiériot. Il stimule le zèle des comédiens, leur adresse des éloges et des critiques, ménage avec diplomatie des susceptibilités, des haines et des jalousies de coulisses, qui semblent être d'aujourd'hui. Sous son inspiration et grâce à des artistes de génie, dont le talent est soigneusement étudié, l'art théâtral se transforme; la « mélodie chantante » et le geste compassé de la vieille école sont abandonnés; la tragédie n'est plus une conversation sous un lustre, entre deux fauteuils, mais une « large peinture vivante et animée », qui va donner naissance à l'art théâtral contemporain.

N'oubliant pas que Voltaire n'a pas été seulement applaudi à Paris, M. Jean-Jacques Olivier a suivi les Clairon, les Lekain et les Vestris dans leurs tournées à Lille, à Dijon, à Lyon, à Berlin, à la cour de Frédéric, à Stuttgart et à Schwetzingen, à celles de Charles-Eugène et de l'Electeur palatin.

De nombreux documents, des articles de journaux, des gravures, des chansons et des quatrains faits au lendemain des grandes « premières » et des débuts importants, achèvent de faire revivre un théâtre tombé dans l'oubli. Une bibliographie, une iconographie et un index alphabétique terminent le volume et facilitent des recherches.

Le gérant : E. FROMANTIN.

U. G. Couillard

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages		
529	L'INDUCTION, D'ARISTOTE A GALILÉE.....	Émile Boutroux, <i>Membre de l'Institut.</i>
536	THOMAS CORNEILLE.....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
545	LE THÉÂTRE D'EURIPIDE. — « ALCESTE »....	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
555	ESSAIS DE RÉFORME SOCIALE, DE CHARLES IX A COLBERT (<i>leçon d'ouverture</i>).....	Henri Hauser, <i>Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.</i>
562	SUJETS DE COMPOSITIONS (<i>licence</i>).....	Université de Nancy.
563	SUJETS DE DEVOIRS (<i>agrégation, licence, certificat</i>).....	Universités de Paris et de Caen.
576	OUVRAGES SIGNALÉS.	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})
15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

A NOS LECTEURS

Nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs que nous allons commencer la publication du cours si intéressant que M. Ferdinand Brunotière fait actuellement à l'École Normale supérieure sur *le Roman au XIX^e siècle*.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examen.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

L'induction, d'Aristote à Galilée.

Cours de M. EMILE BOUTROUX,

Professeur à l'Université de Paris.

Avant d'aborder l'étude des théories modernes de l'induction, objet propre de notre cours, nous devons parcourir rapidement l'histoire de la philosophie entre Aristote et Galilée. Si, en effet, pendant cette période, la théorie de l'induction ne fait pas de progrès importants, et si, d'autre part, Bacon prend pour objet essentiel de sa critique la théorie d'Aristote lui-même, nous trouvons néanmoins dans l'intervalle un certain nombre d'idées non sans analogie avec celles de la science moderne, et, par suite, de quelque intérêt pour nous. Nous les exposerons dans l'ordre chronologique même où elles se sont produites : notre marche est donc naturellement indiquée : Antiquité, Moyen-Age, Renaissance.

I

Les stoïciens, tournés surtout vers la question du criterium de la certitude, ne nous offrent pas de théorie sur l'induction. Cependant ils se posent le problème du passage du particulier au général. Ils sont nominalistes et estiment que l'individu seul existe, le général n'étant qu'une abstraction subjective. Le passage du particulier au général est celui de la φαντασία à l'έννοια. Comment s'o-

père-t-il? Il se fait soit spontanément, sous l'influence de la nature (έννοια φυσική τοῦ καθόλου ου πρόληψις), soit artificiellement, par l'activité de l'esprit (έννοια τεχνική). Le premier procédé est une généralisation instinctive; le second, c'est, pour les stoïciens, le procédé méthodique et véritablement scientifique. Toutefois ceci se rapporte au problème psychologique de l'induction, tel que nous l'avons indiqué dans la première leçon, plutôt qu'au problème logique. Il y a, dans le stoïcisme, une théorie qui nous intéresse davantage : c'est la théorie de la divination, si bien exposée par M. Bouché-Leclercq dans sa belle *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*.

Les stoïciens rattachaient cette croyance populaire à leur métaphysique, et fondaient la possibilité de la divination sur leur doctrine de la Providence-Destin. En vertu de cette destinée, de ce *fatum* il n'y a pas de fait qui ne se rattache d'une manière nécessaire à tout l'ensemble des faits passés, présents et à venir. On ne peut lever un doigt sans que le contre-coup ne s'en fasse sentir dans l'univers entier. La liaison du phénomène-cause avec le phénomène-effet peut être imperceptible pour nous ; elle n'en existe pas moins. Peu importe donc qu'entre le vol d'un oiseau et le gain d'une bataille notre esprit n'aperçoive aucun rapport. Rien n'empêche que ce rapport existe, en vertu de la solidarité universelle des phénomènes.

De ce point de vue, les stoïciens répartissaient en deux catégories, correspondant aux deux espèces d'έννοιαί, les divers modes de divination : la divination naturelle ou intuitive, et la divination artificielle ou inductive. Dans la première, l'âme se laisse immédiatement diriger par l'inspiration divine. Dans la seconde, elle interprète des signes extérieurs, tels que les actes instinctifs ou la structure des êtres animés. Cette interprétation repose d'ailleurs sur une révélation primitive (car, puisque les deux phénomènes, le phénomène observé et le phénomène induit, ne se ressemblent pas, n'ont entre eux aucun rapport logique, il est clair que la prévision ne saurait être l'œuvre du raisonnement). La seconde divination, telle que l'entendent les stoïciens, peut être considérée comme un antécédent de la science moderne.

En effet, si l'on fait abstraction de la forme qu'elle revêt sous l'influence des mobiles pratiques et religieux, il reste la supposition d'une liaison nécessaire entre deux phénomènes déterminés, c'est-à-dire l'idée de loi naturelle au sens positif du mot. Ce n'est pas tout : comme il est évident que les prétendues révélations qui présidaient à la divination inductive reposaient elles-mêmes, en dernière analyse, sur l'expérience, ou n'étaient que des analogies

de l'expérience, cette divination nous apparaît comme un presentiment d'une solidarité régulière des phénomènes connaissable par l'expérience. Il y a là comme un schéma dans ses grands traits de la théorie moderne de l'induction.

Chez les épicuriens nous ne trouvons pas, à proprement parler, de théorie relative à l'induction ; cependant nous pouvons noter : d'abord la conception de la πρόληψις, image générale résumant des perceptions semblables (καθολική μνήμη, μνήμη τοῦ πολλάκις ἔωθεν, — φάνεντος), conception qui n'est pas sans rapport avec celle de Hume ; ensuite la prescription de partir toujours ἀπὸ τῶν φαινομένων pour juger περὶ τῶν ἀδελῶν.

Ce sont là des indications bien générales. C'est peut-être chez les médecins sceptiques du II^e siècle après Jésus-Christ, ainsi que l'a montré M. Brochard dans son savant et vigoureux ouvrage sur les *Sceptiques grecs*, que l'on trouve les indications les plus précises, les plus rapprochées des idées modernes, en même temps que la préoccupation la plus marquée des conditions de l'induction.

Sextus Empiricus distingua la médecine des dogmatiques et la médecine des empiriques. La première, qui se flatte d'atteindre les causes et l'essence des maladies, est vaine et stérile. La seconde, qui opère la synthèse des phénomènes διὰ τῶν πολλάκις τετηρημένων ἢ ιστορημένων, est solide et utile.

Galien dit expressément que, selon les empiriques, la science médicale était fondée, non sur l'expérience unie à la démonstration, comme le voulaient les dogmatiques, mais sur l'expérience seule ; et, comme formes de l'expérience, il montre qu'ils distinguaient : 1^o l'autopsie ou observation, 2^o l'histoire, 3^o le passage du semblable au semblable (ἡ τοῦ ὁμοίου μετάβασις). Cette dernière opération, qui est proprement l'induction, ne repose sur aucun principe logique, sur aucune nécessité connue *a priori* : c'est, purement et simplement, une expérience. Seule, l'expérience nous a appris que, dans des cas semblables, des remèdes semblables ont réussi.

Un autre empirique, Ménodote, expose que, tant que l'expérience n'a pas prononcé, le raisonnement qui va du semblable au semblable n'atteint qu'à la vraisemblance ; mais que, du moment où l'expérience a vérifié les conclusions tirées de la ressemblance, n'eût-on fait qu'une seule expérience, on possède une certitude complète. Par là, l'expérience savante se distingue de la simple expérience imitative, qui exige que la même observation ait été souvent répétée. L'expérience savante n'est pas la routine ; elle fait une certaine place à la raison.

Ces savants ont visiblement eu l'idée : 1° d'une induction portant expressément sur les relations des phénomènes entre eux ; 2° d'une induction exclusive de toute *notion* apportée par l'esprit, mais fondée sur l'expérience seule ; 3° de la possibilité d'atteindre, dans cette induction, à une véritable certitude. — Idées qui, on le voit, ressemblent beaucoup aux idées modernes.

Mais passons maintenant au Moyen-Age.

II

La scolastique considère la question de l'universel et de l'individuel principalement au point de vue ontologique.

En logique proprement dite, Albert le Grand et saint Thomas reproduisent Aristote, en exposant ses théories avec une grande netteté.

L'induction, dit Albert le Grand, se ramène au syllogisme matériellement, mais non formellement. La nature de tout raisonnement consiste dans un tout (à savoir un tout universel) et dans des parties (à savoir des espèces subordonnées à ce tout comme genre, et des individus à cette espèce). Or l'esprit peut aller, soit du tout aux parties, et c'est la déduction ou syllogisme proprement dit, soit des parties au tout, et c'est l'induction. Ce sont les raisonnements inverses l'un de l'autre, dont Aristote a donné les règles ; en particulier, il a montré comment il faut construire le syllogisme pour remonter de l'individuel à l'universel. Entre les deux procédés la distinction ainsi que l'analogie sont nettement maintenues.

Plusieurs philosophes, loin de suivre Aristote, tendent à éliminer la part du concept dans la connaissance, et insistent sur la nécessité et la puissance de l'expérience. Ce sont surtout les nominalistes.

Au XIII^e siècle, Roger Bacon cherche les lois de la nature, tant au moyen des livres que par des observations personnelles.

Au XIV^e siècle, le nominaliste Guillaume d'Occam voit la source des principes de la science (laquelle, d'ailleurs, une fois faite, se développe syllogistiquement) dans l'observation empirique interne et externe et dans l'induction. Mais il ne montre pas comment de l'expérience, de l'observation de l'individu, on peut tirer une science apodictique ; et, de fait, les individus de son point de vue nominaliste, existant indépendants les uns des autres, on ne voit pas comment il eût pu établir cette nécessité (de nos jours, St. Mill n'est pas arrivé davantage à donner, dans son système, une valeur absolue au principe de causalité).

III

L'époque de la Renaissance offre deux sortes de systèmes : ceux qui ne font guère que reproduire les doctrines antiques, et ceux qui contiennent des idées nouvelles. Ces derniers se développent notamment sous l'influence des sciences qui prennent leur essor, en particulier sous l'influence du système de Copernic ; mais l'élément métaphysique y domine.

Pour aujourd'hui nous considérerons : 1° la théosophie naturaliste, telle qu'elle se rencontre chez Pic de la Mirandole et Cardan, chez Agrippa de Nettesheim et Paracelse ; 2° la philosophie naturelle des Italiens, tels que Télésio, Patrizzi, Giordano Bruno, Campanella.

A) Les idées des théosophes sont fantastiques ; ces rêveurs, ces illuminés (comme on dit souvent) expliquent les phénomènes par l'action de puissances occultes et mystérieuses, impénétrables pour notre esprit. Pourtant ils préparent en quelque sorte la science moderne, et ce n'est pas entièrement à tort que l'on voit quelquefois dans la magie un de ses antécédents. En effet, les théosophes admettent que nous avons la possibilité d'enchaîner ces puissances surnaturelles ; ils croient qu'en posant certains antécédents dont la réalisation est en notre pouvoir, nous contrainsons les esprits ou agents de la nature et déterminons infailliblement l'apparition de certains conséquents. Leur point de vue est, on le voit, un point de vue tout pratique ; c'est une science de fait, d'action, qu'ils veulent obtenir ; dès lors, ils ne s'occupent plus seulement, comme les anciens, des causes intelligibles, mais aussi des causes prochaines, productrices des phénomènes. En somme, ce que recherchent les théosophes, c'est la connaissance de ces choses que, d'après Socrate, les dieux s'étaient réservées : et ce qu'ils veulent, c'est pouvoir les produire et les transformer selon leur volonté, après en avoir percé le mystère ; c'est bien là l'idée originale de la science moderne, idée d'ailleurs qui toujours troubla l'antiquité païenne et le Moyen-Age chrétien. Ce qui est ici mystérieux et fantastique, ce n'est point cette proposition, aujourd'hui admise, que, tel antécédent étant posé, tel conséquent se produira nécessairement ; c'est la manière dont s'opère le passage de cet antécédent à ce conséquent. Mais que nous importe ? Mill saura-t-il nous dire quel est l'intermédiaire qui établit un nexus entre deux phénomènes différents ? S'il ne pose pas, comme les théosophes, un intermédiaire merveilleux, il n'en considère pas moins ce passage comme quelque chose d'inexplicable.

Quoi qu'il en soit, les théosophes : 1° relient les phénomènes non plus à des concepts, mais à d'autres phénomènes; 2° ayant en vue une philosophie active, productive, ils vont de la cause à l'effet, et non plus de l'effet à la cause.

De plus, c'est à la nature elle-même qu'ils demandent de les instruire sur les moyens de s'approprier la nature : « *Und wenn Natur dich unterweist* », fait dire Gœthe à Faust, exprimant les idées des théosophes. Et, en effet, Paracelse déclarait : « *Ich lehre aus der Natur* ».

Ce qui manque à ces philosophes enthousiastes, comme jadis aux stoïciens dans leur théorie de la divination inductive, c'est la méthode, c'est-à-dire la notion de l'ordre suivant lequel il faut chercher les rapports des phénomènes et l'idée de la dépendance de ces rapports entre eux. Ils ne distinguent pas entre des rapports simples et des rapports composés; ils rapportent indistinctement chaque phénomène à un esprit différent et à son action immédiate; ils semblent faire, pour ainsi dire, autant de séparations, autant de coupes dans le réel, et ne pas voir les liaisons et les complexités des choses, qu'il faut souvent expliquer l'une par l'autre, au lieu de rapporter chacune d'elles à une puissance particulière.

B) Chez les représentants italiens de la philosophie de la nature, nous constatons une tendance générale à considérer la physique aristotélicienne comme convaincue d'impuissance et à annoncer l'avènement d'une philosophie nouvelle. C'est un sentiment universel et dominant avant Bacon.

Télesio intitule son ouvrage : *De rerum natura juxta propria principia*; — Patrizzi : *Nova de universis philosophia*; — Campanella : *Philosophia sensibus demonstrata, adversus errores Aristotelis*; — Giordano Bruno s'appelait lui-même l'auteur de la philosophie nolaine (de Nole, sa ville natale).

L'idée générale de ces philosophes, c'est qu'au lieu de chercher à tirer la science de nous-mêmes, nous devons la demander à la nature, et, plus précisément, que la nature, si nous savons l'interroger, nous fournira elle-même, sans que nous ayons rien à introduire qui vienne de nous, la connaissance des lois auxquelles elle obéit.

Télesio indique, dans le titre même de son ouvrage, que son objet est de montrer que la construction du monde ne doit pas être cherchée par le raisonnement, comme ont fait les anciens, mais saisie par les sens, et déduite des choses elles-mêmes.

Dans le préambule, il attribue l'erreur des anciens à leur présomption : « Prétendant, dit-il, rivaliser de sagesse avec Dieu,

cherchant les principes et les causes du monde à la lumière de leur propre raison, et croyant avoir trouvé ce qu'en réalité ils avaient inventé, ils fabriquèrent un monde imaginaire... Quant à nous, dont l'entendement est moins subtil que le leur, nous nous proposons de tourner nos regards, non vers nous-même, mais vers le monde et ses parties. »

De même, Campanella, pour savoir ce que valent les livres des hommes, les compare, dit-il, au texte premier et original, lequel n'est autre que le monde. Sa maxime est que nos raisonnements ont pour point de départ les objets sensibles et non les définitions, lesquelles sont le terme et non le commencement de notre science.

Bruno est surtout un métaphysicien. Il s'inspire du système de Copernic et fait le monde infini et divin. (Cette conception d'un Dieu infini était, en effet, possible, maintenant que le christianisme avait substitué au Dieu de forme achevée et limitée de la pensée païenne le Dieu puissance infinie de charité et d'amour : l'infini divin dans l'espace n'en est que le symbole). Dès lors, partant de ce principe que le monde est aussi divin, Bruno peut soutenir que l'univers contient en lui-même tous les éléments requis pour son explication. L'immanence d'un Dieu immuable, cause efficiente en même temps que finale, garantit l'immutabilité des lois de la nature. L'union intime de la matière et de la forme, substituée au dualisme grec, ôte aux lois le caractère d'une élaboration artistique, imposée à la matière du dehors et dont la découverte impliquerait des principes tirés de l'esprit. Avec la conception antique d'une forme surajoutée du dehors, on ne pouvait connaître la loi que par une connaissance différente de celle de la matière ; avec le monisme, les lois peuvent être directement tirées des choses, parce qu'elles sont véritablement en elles. Ce sont là, sans doute, des déductions plutôt que des idées explicitement affirmées par G. Bruno ; mais il n'est pas sans intérêt de noter les tendances de ce système panthéistique, à l'aurore de la science moderne.

Si générales et si abstraites que soient ces vues, si peu capables que se montrent ces philosophes de les appliquer utilement à la science positive de la nature, elles habituent les esprits à cette idée, fort importante et très différente du point de vue antique, que ce n'est pas de l'intelligence que se tire la science et que l'observation des phénomènes, bien conduite, non seulement peut fournir la science parfaite que rêvaient les anciens, la connaissance de l'être comme nécessaire, mais est seule capable de la

fournir. Affirmée déjà par les médecins empiriques, cette thèse est reprise plus fortement par les théosophes et surtout par les philosophes italiens de la nature.

De plus, une conception nouvelle de l'induction s'est fait jour, qui diffère sensiblement de celle d'Aristote. Celui-ci cherchait à remonter des phénomènes à leur raison, et plaçait cette raison dans une relation d'attribut à essence. Exemple : il est de l'essence des animaux sans fiel de vivre longtemps.

Les empiriques grecs et les philosophes naturalistes de la Renaissance cherchent des relations tout empiriques de phénomène à phénomène, et écartent entièrement la notion de raison et d'explication. Leur conception de l'induction n'a plus rien de logique, ne retient rien de la hiérarchie des genres et des espèces, du principe d'intelligibilité, qui était le fond du système d'Aristote.

Que deviendra cette opposition radicale de la logique et de l'expérience confrontée avec les méthodes de la science moderne ? Ne serons-nous pas obligés de réintégrer le facteur que l'on vient d'éliminer ?

B.

Thomas Corneille.

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET,

Professeur à l'Université de Paris.

Entre toutes les vocations littéraires, il en est une, bien difficile à éviter, qui présente des obstacles épargnés au commun des auteurs. C'est celle qui, s'imposant aux fils et aux frères des grands écrivains, semble les condamner à une évidente médiocrité. Le nom de Louis Racine s'accompagne forcément, pour nous de l'épigramme de Voltaire, qui l'appelle « le petit-fils d'un grand-père ». De même, Paul de Musset et Amédée Thierry étaient certainement des hommes de valeur considérable, et leur carrière eût été glorieuse, s'ils avaient eu à porter des noms moins illustres. C'est par une exception bien rare que le talent ou le génie d'un écrivain se conserve en se transformant dans celui d'un fils ou d'un frère, comme ce fut le cas pour les Dumas, et, si nous remontons à de moindres esprits, pour les deux Crébillon. Sans doute, il est bien difficile, lorsqu'on voit la littérature cultivée auprès de soi avec éclat, de n'être pas poussé dans la même

voie par cette contagion si puissante dans le choix, l'une carrière; mais ceux-là s'aperçoivent vite, à leur confusion, que le public attend d'eux un mérite égal à celui de leurs aînés; et qu'il leur fera payer d'un peu de mésestime sa déception.

C'est ce qu'éprouva Thomas Corneille. S'il n'avait pas été le frère de Pierre Corneille, nous verrions en lui ce qu'il a été réellement, un des esprits les plus féconds, les plus souples et les plus ingénieux de son temps, un inventeur du journalisme, un précurseur de l'*Encyclopédie*, et un auteur dramatique très applaudi, qui appliqua au théâtre la même faculté de recherche et de renouvellement dont son frère nous a donné tant de preuves. Il était plus jeune que lui de dix-neuf ans. On se figure aisément avec quelle hauteur de stature l'aîné devait se présenter à son cadet, lorsque celui-ci, arrivé à l'âge de raison, puis à l'âge de réflexion et au moment de produire, se trouvait en face de l'auteur du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna* et de *Polyeucte*, de celui qu'on appelait déjà le grand Corneille.

Ils étaient, nous l'avons vu, d'une famille de braves gens, qui avaient au plus haut degré les vertus domestiques. L'aîné déroba à son labeur obstiné le temps nécessaire pour diriger l'éducation de son jeune frère; il jetait un coup d'œil discret, mais fort utile, sur ses premières tragédies; il guidait ses premiers pas vers le théâtre. On sait aussi dans quelles circonstances touchantes se conclurent leurs mariages. Le grand Corneille avait épousé une jeune fille dont la situation était bien au-dessus de la sienne, M^{lle} de Lampérière; Thomas épousa sa sœur. Les deux ménages habitèrent ensemble, d'abord à Rouen, puis à Paris, rue de Cléry, où Pierre avait l'appartement supérieur, et son frère l'étage en dessous. On connaît à ce propos la fameuse anecdote de la trappe. Malgré sa belle faculté d'invention verbale, Pierre Corneille disposait d'un nombre de rimes tellement restreint qu'aujourd'hui, certainement, il exciterait la pitié d'un parnassien ou même d'un symboliste. Aussi, lorsqu'une rime lui manquait, soulevait-il une trappe ménagée dans le plancher, afin de la demander à son frère, qui d'en bas la lui envoyait. Le bon Ducis a parlé avec une juste admiration des deux sœurs qui veillaient au bonheur des deux frères,

.....
 Filant beaucoup, n'écrivant pas.
 Les deux maisons n'en faisaient qu'une.
 La clef, la bourse était commune.
 Les enfants confondaient leurs jeux.
 Le même vin coulait pour eux.
 Les pères se prêtaient leurs rimes.

Cette amitié dura toute leur vie, et si étroite qu'ils ne songèrent jamais à partager la dot de leurs femmes. Si l'on considère que le grand Corneille, en vrai Normand, était très attaché à ses intérêts, et avait beaucoup de goût pour les actes devant notaires, on jugera sans doute qu'un désintéressement de cette sorte n'était pas de sa part sans mérite.

Thomas Corneille débuta au théâtre un peu après Quinault, à l'époque où la tragédie romanesque et la tragédie réaliste se disputaient les applaudissements du public. Le romanesque avait fleuri sur la scène avec les prédécesseurs du grand Corneille ; obligé de céder la place au genre héroïque et oratoire consacré par tant de chefs-d'œuvre, il n'avait cependant pas disparu, et était revenu plus triomphant que jamais, avec Quinault. On sait assez quel est son principe. Tandis que la tragédie réaliste, celle de Racine par exemple, nous offre un miroir de la vie humaine avec nos caractères et nos passions, la tragédie romanesque cherche des complications d'événements, dont l'imprévu pique la curiosité et excite chez les spectateurs le désir de deviner juste ; elle observe très peu et imagine beaucoup. Les méprises, les déguisements, les reconnaissances, tous ces moyens, depuis longtemps, catalogués par Aristote, sont ses procédés favoris. Le romantisme, malgré ses prétentions à l'originalité, ne fera que rentrer dans les voies du romanesque lorsqu'il nous montrera, par exemple, un valet épris d'une reine, un roi et un bandit rivaux dans une poursuite amoureuse. L'extraordinaire est la règle de cette forme d'art inférieure, dont le mélodrame est devenu, de nos jours, la principale variété.

Ce sont des tragédies romanesques que va d'abord écrire Thomas Corneille. Il y emploiera d'une façon continue un genre de style qui n'était qu'à l'état d'ingrédient, si je puis ainsi parler, dans les pièces de ses prédécesseurs, et dont le succès ne résistera pas aux attaques de Molière : le précieux. Très répandu dans les cercles précieux, il connaît et il parle fort exactement cette langue recherchée, galante et caressante, pleine d'adoration pour les femmes, que le théâtre du grand Corneille et de Racine admet seulement par exception.

L'intrigue de ses pièces sera combinée de manière à donner un grand avantage aux femmes sur les hommes. Non qu'il connaisse à fond les femmes, comme Racine, et qu'il les peigne avec vérité, redoutables et terribles. Mais, à ses yeux, les femmes doivent être sur la scène un objet constant d'hommages, et le dernier degré de la sincérité amoureuse consiste à mettre à leurs pieds tout ce qui a du prix dans la vie, gloire, fortune, couronne

même. Pour donner un exemple de cette exaltation étrange, voici comment un personnage de *Timocrate*, la première tragédie de Thomas Corneille, définit le genre de sacrifice qu'il offre à sa maîtresse :

Appelez ce dessein faiblesse, ingratitude.
 Donnez-lui, s'il se peut, encore un nom plus rude.
 C'est par là seulement que ce cœur amoureux
 A cru justifier l'audace de ses feux.
 Renoncer, pour l'amour, au soin de sa fortune
 N'est que le faible effet d'une vertu commune ;
 On a vu mille amants, dans ses moindres douceurs,
 Trouver la pente aisée au mépris des grandeurs ;
 Et, pour l'objet aimé, sans que rien les étonne,
 Quitter parents, amis, sceptre, trône, couronne ;
 Mais il est inouï peut-être, avant ce jour,
 Qu'aucun n'ait immolé l'amour même à l'amour.
 Pour consacrer mon nom au temple de Mémoire,
 C'est à moi que le ciel en réservait la gloire.
 Il la devait sans doute à ma fidélité,
 Et j'ose jusque-là flatter ma vanité
 Que d'un effort si grand, si beau, si peu croyable,
 S'il vous fit seule digne, il m'a fait seul capable.

Ce sont, on le voit, appliquées à l'amour, les mêmes rodomontades à l'espagnole, que le grand Corneille appliquait à la passion de la gloire. Ces exagérations ont mis cependant notre auteur, qui était homme de talent, sur le chemin de précieuses découvertes. Je ne parle plus ici des moyens dramatiques dont profiteront la tragédie du xviii^e siècle et le drame romantique. Je fais allusion à certaines trouvailles psychologiques. On connaît ce livre, paradoxal et charmant, de Stendhal intitulé *L'Amour*, et dont l'idée maîtresse est la suivante : l'amour, pure illusion, consisterait uniquement dans un travail de l'esprit sur une loi naturelle ; ce travail ferait apparaître un ensemble d'idées et de sentiments qui ne sont pas essentiels à l'amour même, mais qui arrivent à transformer la représentation de la personne aimée par une sorte de cristallisation. C'est ainsi qu'une vulgaire branche d'arbre, jetée dans la fontaine pétrifiante de Salzbourg, en sort, après quelque temps, garnie de la plus riche dentelle de givre, et absolument méconnaissable. L'amour opère un travail du même genre. Dans cette ingénieuse idée de Stendhal, comme dans toutes les pensées originales, il n'y a qu'une apparence d'originalité ; et cela ne doit pas nous surprendre, car les sentiments existent et sont observés par l'homme depuis qu'il a pris conscience de lui-même. Cette théorie est, en effet, contenue, d'une part, dans la célèbre tirade du *Misanthrope*, prononcée par Eliante, où Molière a traduit quelques vers de Lucrèce ; et nous la trouvons aussi dans le *Timocrate* de Thomas Corneille, avec un

développement littéraire, qui se rapproche singulièrement des phrases de Stendhal.

Les Précieuses ont toujours eu le mérite d'accueillir par des succès retentissants les œuvres des écrivains qui se dévouaient à elles. Le mot d'Armande semble avoir été vraiment leur devise :

Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.

Elles trouvaient dans *Timocrate* un portrait flatté d'elles-mêmes et de leurs sentiments ; elles récompensèrent donc l'auteur par un triomphe auprès duquel celui du *Cid* aurait pâli. Ainsi encouragé, Thomas Corneille persiste quelque temps dans le genre de la tragédie romanesque. Cependant, il se rend compte bientôt que le goût public se transforme, qu'il commence à railler ce qu'il a tant aimé. Alors, avec cette étonnante faculté de renouvellement qui le caractérise, il se tourne d'un autre côté, et poursuit parallèlement l'imitation de la tragédie héroïque de Corneille et de la tragédie réaliste de Racine. Il fait ainsi *La Mort d'Annibal*, *Ariane* et *Le Comte d'Essex*. La tragédie de Corneille, — je le rappelle en deux mots, — consistait essentiellement à placer des personnages dans une situation inextricable et à se demander si un effort d'héroïsme pourrait les en faire sortir. Thomas Corneille cherche un sujet de ce genre ; et, bonnement, il l'emprunte à une pièce de son aîné, à *Nicomède*. Il imagine de mettre en présence Annibal, le grand vainqueur de Rome, et le consul romain Flaminius. Comme enjeu, il pose la liberté d'Annibal ; comme moyens, il emploie le danger d'une guerre entre Rome et la Bithynie, et la pusillanimité de Prusias. Mais il trouve mieux encore : il s'avise de donner une fille à Annibal, et, par cette heureuse invention, il double et transforme l'intérêt. Il le double, car le spectateur se demande si le malheur du père va frapper aussi l'enfant. Il le transforme, car l'héroïsme de l'enfant émeut autrement que celui du père, et l'héroïsme féminin autrement que l'héroïsme masculin. De plus, son nouveau personnage bénéficie des grandes idées et des généreux sentiments qu'éveille aussitôt le nom qu'il porte. Il y a profit de toutes les manières. Aussi cette précieuse ressource a-t-elle été utilisée depuis par plus d'un auteur dramatique. Casimir Delavigne n'a-t-il pas fait *La Fille d'Eschyle* ; Autran, *La Fille du Cid*, et le plus grand succès du drame historique, depuis Victor Hugo, n'est-il pas *La Fille de Roland* de M. de Bornier ? Par la seule indication du titre le spectateur se voit transporté en pays connu ; il sait quel genre d'intérêt moral va présenter le personnage mis en scène. Celui-ci fait son apparition à la vie théâtrale, comme ces enfants qui entrent dans la vie réelle avec ce que Saint-Simon appelle

« des moyens abrégés de parvenir à tout », c'est-à-dire un grand nom ou une grande fortune. L'auteur dramatique trouve ainsi toute préparée l'atmosphère dont il a besoin pour éveiller l'intérêt.

C'est donc un grand mérite pour Thomas Corneille d'avoir imaginé, le premier, des créations de ce genre. Quant au langage qu'il prête à la fille d'Annibal, il faut avouer qu'il ne rappelle que de fort loin les accents héroïques des pièces du grand Corneille, et même que notre auteur serait écrasé par la comparaison avec l'un quelconque des modernes dont je viens de citer les noms. Cependant, il imite son aîné, la chose n'est pas douteuse, et l'on va trouver, dans les vers suivants d'Annibal à Prusias, un certain écho de *Nicomède* :

Vainqueur de toutes parts, il ne faut qu'un Romain
 Pour vous faire tomber les armes de la main.
 Un seul mot, plus puissant que foudre ni tempêtes,
 Vous arrache aussitôt le fruit de vos conquêtes,
 Dans vos plus sûrs progrès vous arrête le bras,
 Agrandit vos voisins, resserre vos Etats,
 Et vous fait renoncer, au gré de ses caprices.
 A tout ce que pour vous avaient pu mes services.
 Ainsi, par un effort digne du sang royal,
 En dépit des Romains, vous gardez Annibal;
 Et, par une faiblesse indigne d'un grand homme,
 En dépit d'Annibal, vous cédez tout à Rome.
 Fixez, fixez, seigneur, cette douteuse foi.
 Déclarez-vous entier ou pour elle ou pour moi.
 Accorder Annibal avec la République
 Passe tous les ressorts de votre politique.
 Jamais de tant d'amis vous ne viendrez à bout,
 Et c'est n'en faire point que d'en chercher partout.

Mettez sur ce développement le style du grand Corneille : vous aurez une page très belle et très intéressante, car il est difficile de démêler avec plus de finesse les éléments de la versatilité de Prusias. D'ailleurs, Thomas Corneille sait très bien quels sentiments il faut prêter à son héroïne. Fille d'Annibal, elle est aussi la fille du grand Corneille, c'est-à-dire qu'elle place, comme les Chimène et les Pauline, son rang et son devoir au-dessus de ses affections ; avant de se laisser aller aux mouvements de son cœur, elle se demande ce que l'honneur lui impose ; elle aime Attale d'un amour très sincère ; mais son principal soin est d'exciter contre Rome la haine de son amant. Mise en demeure de choisir entre l'intérêt de son amour et celui de la gloire paternelle, elle n'hésitera pas à se sacrifier.

Dans *Ariane*, c'est le pathétique racinien, sous une forme plus vulgaire, que Thomas Corneille a l'idée d'exploiter. Les souffrances d'une Phèdre, certes, sont de celles dont la plupart d'entre nous

sont préservés; et cependant elles éveillent en nous un sentiment de fraternité; nous nous disons que ce sont maux « communs à l'humaine nature », et nous nous solidarisons avec Phèdre dans une émotion faite, avant tout, de profonde pitié. Or, c'est une impression analogue, quoique d'ordre inférieur, que produit sur les braves gens la représentation d'un mélodrame ou la lecture d'un roman-feuilleton; ils se disent qu'après tout ces événements n'arriveront pas, mais que pourtant il y a là des personnages humains, qui souffrent et qui meurent, et c'est pourquoi ils pleurent sur eux toutes les larmes de leur corps. Thomas Corneille a fait de cet intérêt l'unique ressort de son *Ariane*. *Ariane* est le type même de la femme délaissée, la plus illustre de ces héroïnes qui ont eu la mauvaise fortune de se fier à un homme et d'être mal récompensées dans leur confiance. Elle pleure son Thésée. Toutes les Arianes de l'univers, — et Dieu sait si elles sont nombreuses! — reconnaissent en elle leur ancêtre. La situation de ces malheureuses, présentée même de la façon la plus ordinaire, ne manquera jamais d'intéresser; aussi la pièce de Thomas Corneille a-t-elle, en son temps, fait couler des torrents de larmes.

Le Comte d'Essex est un sujet bien plus hardi, devant lequel le grand Corneille et Racine auraient certainement reculé. Il était, en effet, tout voisin des contemporains par la date et par la géographie. On sait comment la reine Elisabeth d'Angleterre, vouée au célibat, s'était éprise sur le tard d'une passion violente pour un fat de cour, volage et intéressé, le comte d'Essex; comment aussi, après avoir supporté toutes ses impertinences et souffert qu'il éblouit le peuple de Londres par ses prodigalités, la jalousie produisit en elle ce que n'avait pu produire le sentiment de son rang et de sa dignité; elle le fit arrêter pour crime de haute trahison, et l'envoya à l'échafaud, en l'adorant toujours. Ce drame s'était passé il y avait un demi-siècle à peine, pendant lequel les familles royales de France et d'Angleterre n'avaient cessé de resserrer entre elles les liens du sang; il était donc connu de tout le monde dans ses moindres parties. Thomas Corneille, en le portant au théâtre, inaugure toute une révolution de l'art dramatique.

L'intérêt de la tragédie, en effet, reposait jusque-là entièrement sur des êtres abstraits, affranchis des nécessités vulgaires, et résumant en eux les caractères les plus généraux de l'humanité; il était d'ordre exclusivement moral. Il en résultait qu'on ne pouvait mettre en tragédies que des sujets très lointains, comme ceux d'*Andromaque* ou de *Phèdre*, car ceux-là seuls se prêtent à l'abstraction et à l'idéalisation nécessaires. Pour les sujets voisins de nous au contraire, le spectateur réclame la vérité du langage, du

costume et des mille autres détails qui donnent l'impression de la réalité matérielle. C'est de cette façon que les drames napoléoniens, comme *Madame Sans-Gêne*, nous intéressent tant aujourd'hui. Nous sommes heureux d'y trouver le légendaire petit chapeau, la haute botte et le cordon rouge, et nous nous attachons curieusement à l'exactitude d'une broderie ou d'un bouton. L'intérêt n'est plus abstrait, mais concret. Plus d'analyse des sentiments, mais des faits ; plus d'étude morale, mais des revêtements physiques pour ainsi dire, beaucoup de décor et beaucoup de costume, et ce grouillement des personnages sur la scène qui donne l'illusion de la vie matérielle. Voilà où devaient nous mener des pièces à sujets contemporains, comme *Le Comte d'Essex* de Thomas Corneille.

Cette pièce était encore originale par un autre côté. Elle faisait voir, pour la première fois, un personnage de très haut rang soumis aux mésaventures les plus humiliantes. Elisabeth, en effet, est une puissante reine de l'Occident ; fille de Marie la Sanglante, elle a été recherchée en mariage par Henri IV. Or le poète nous la montre amoureuse, trompée et désespérée par la plus atroce jalousie, faisant tomber la tête qu'elle adore. C'est là un genre de sujets que le romantisme a aimé ardemment. Il n'y a pas si longtemps que nous avons vu un essai analogue avec *Struensée*. La Christine d'Alexandre Dumas est aussi une femme sortant de l'amour par un coup de despotisme. La propre mère de cette reine Elisabeth, Marie Tudor, par ses intrigues avec son favori Fabiani, a inspiré de la même manière Victor Hugo. Par là également, Thomas Corneille devance donc l'avenir. Il imite, pour ainsi dire, ces mouches qui s'en vont déposer leurs arves dans le tronc des arbres ; ces larves se développeront, se nourriront du végétal et feront éclater l'écorce. Je pourrais montrer encore beaucoup d'autres preuves de sa fertilité d'invention dans les œuvres tragiques de cet auteur, s'il n'était temps de dire quelques mots de ses comédies.

La comédie du XVII^e siècle procédait de la même poésie que la tragédie. Elle s'efforçait de montrer en un lieu vague, qui était au début une place publique, des personnages abstraits et indéterminés, répondant à la classification générale des conditions humaines : le jeune homme, le père, la coquette, l'ingénue, le valet et quelques autres. Elle avait dû pourtant se rapprocher de la vie réelle, avec *L'École des Maris*, qui nous place au seuil de la maison, *Le Misanthrope*, qui nous introduit dans un salon, et le *Tartufe*, qui nous transporte au sein d'un drame de famille. Mais, dans les pièces les plus réalistes de Molière, elle conservait un

certain caractère d'abstraction. Avec Thomas Corneille, elle va devenir tout à fait concrète, en s'adressant à des événements très voisins du public. De même, en effet, qu'aujourd'hui, lorsqu'un fait divers retentissant a occupé tous les esprits, nous voyons surgir en foule romans et mélodrames, qui exploitent ce fait divers ; de même, Thomas Corneille emprunte le sujet des *Devineresses* à un des drames les plus sombres de l'histoire de son temps : la célèbre affaire des poisons. La Voisin est en prison ; elle n'est pas encore condamnée au moment où se joue cette pièce. On ne saurait faire d'appel plus évident à l'intérêt d'actualité.

Non seulement les caractères, mais les sentiments étaient généraux dans la comédie classique. Molière n'étudie jamais l'amour pour l'amour même. Alceste nous intéresse avant tout par sa générosité ; Célimène, par sa perversité. L'amour décrit avec soin et dans ses nuances les plus délicates, c'est donc le commencement d'une révolution pour la comédie au temps de Molière. Cette révolution ne sera consommée qu'avec Marivaux ; le marivaudage consiste, en effet, à analyser, jusqu'au raffinement, les sentiments d'amour et de galanterie, et à exprimer délicatement toutes ces délicatesses. Mais, avant Marivaux, Thomas Corneille en avait déjà donné l'exemple ; il peint à merveille la coquette et les femmes frivoles, qui « savent accorder le mouvement perpétuel avec l'oisiveté » ; et il traduit, dans une langue fort déliée, les observations d'une assez fine psychologie.

Enfin, cet esprit si souple, si apte à semer une foule d'idées nouvelles, a vu le parti qu'on pouvait tirer de cette forme de publication, qui s'est appelée depuis le journalisme. A son époque, il existe, en tout, un journal et une revue. Le journal est la vénérable *Gazette de France* ; elle n'a rien, en ce temps-là, de subversif ; elle se contente d'enregistrer les naissances, les décès, et ce que nous désignons aujourd'hui sous l'expression de « communiqués du ministère ». La revue est le *Mercure galant* ; c'est un petit volume mensuel, à un franc le numéro, de deux cents pages ; on y trouve une petite nouvelle interrompue au bon moment (le roman découpé de nos modernes revues), puis des études de sentiments (notre article « Variétés »), des nouvelles galantes et littéraires de la France entière, et enfin une « Correspondance » destinée à intéresser tous les oisifs, beaux esprits et précieuses, au succès du journal. Cet article met au concours des questions comme celles-ci : « Lequel est le plus glorieux de triompher d'une coquette ou d'une indifférente ? » Voilà de quoi piquer la curiosité ; le système, on le sait, n'est pas tombé en désuétude. Le fondateur du *Mercure galant* était Donneau de Visé, homme très habile et qui flairait le

succès. Thomas Corneille lui vint en aide ; grâce à lui, la revue parvint à son plus haut degré de perfection et de gloire, car il lui fit jouer un rôle dans les querelles littéraires du temps, préludant à ces duels à coups de plume, qui depuis sont devenus si nombreux et qui offrent aux spectateurs un intérêt toujours très vif.

C'est donc un talent très original que celui du frère du grand Corneille. Une seule chose lui a manqué ; c'était, hélas ! la principale : il n'avait pas de style. Il eut des idées intéressantes et personnelles ; il les exposa dans la langue de tout le monde. Combien il est loin de son illustre aîné, qui fut, s'il y en eut jamais, un créateur merveilleux et puissant en matière de langage ! Aussi n'a-t-il pas mérité de vivre dans l'admiration de la postérité. Mais il recueillit, de son temps, beaucoup d'applaudissements, et, par sa fertilité d'esprit, il a droit, encore aujourd'hui, à notre attention et à notre estime.

C. B.

Le théâtre d'Euripide. — « Alceste. »

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

Nous avons, dans la leçon précédente, entrevu les modifications que les mœurs nouvelles avaient fait subir au théâtre. Nous avons également constaté que le premier poète, chez lequel l'art nouveau se substitue à l'ancien, qui résume même parfaitement cet art nouveau, est Euripide.

Sa pièce la plus ancienne, où s'affirme sa conception personnelle de l'art dramatique, est *Alceste*.

Un fragment de didascalie nous apprend qu'elle fut représentée sous l'archontat de Glaucinès, la 2^e année de la 85^e Olympiade (439-38). Comme les tragédies nouvelles étaient jouées aux grandes Dionysies, il est probable que sa représentation a dû avoir lieu à la fin de février ou au commencement de mars 438.

Ce même fragment nous apprend que, dans ce concours, Sophocle eut le premier prix ; Euripide n'obtint que le second rang. Il avait présenté quatre pièces : *Les Crétoises*, *Alcméon à Psophis*, *Télèphe* et *Alceste*.

Une chose nous frappe immédiatement dans cette liste : *Alceste* figure au quatrième rang, place réservée d'ordinaire au drame satirique.

A cette époque, Euripide avait environ 42 ans, et ses débuts remontaient déjà à 18 ans. Comme nous l'avons indiqué, il avait été fort lent à prendre possession du public ; ses tentatives n'ont pas toujours dû être comprises, et pourtant, il nous semble que jamais il ne chercha à accommoder son théâtre au goût des Athéniens, à s'écarter de la voie qu'il s'était tracée, afin d'obtenir des suffrages et des applaudissements. Les insuccès ne le firent pas douter de ses principes, et nous croyons que sa conception de l'art, aussi ancienne que son théâtre lui-même, a toujours été en se développant dans les pièces antérieures à *Alceste*, qui ne nous sont pas parvenues.

Du reste, d'après les quelques fragments qui subsistent des autres pièces de la tétralogie dont fait partie *Alceste*, nous pouvons conjecturer qu'Euripide y avait déployé toute son originalité. Nous entrevoyons des audaces en tous genres. Il y risque des situations, des réflexions, qui sont de nature, non seulement à étonner, mais encore à scandaliser ses contemporains. Dans ces fragments, nous ne faisons qu'entrevoir les caractères spéciaux au théâtre d'Euripide. Il est, croyons-nous, préférable de quitter les conjectures, pour aller droit à *Alceste*.

C'est un sujet d'étude fort intéressant, que nous nous proposons d'examiner de près dans les deux ou trois leçons qui suivront. Pour aujourd'hui, bornons-nous à en considérer le sujet, à examiner le détail de son « architecture ».

Euripide a puisé dans une vieille légende thessalienne, qui, par sa naïveté, son caractère touchant et certains traits satiriques, donne l'impression d'un conte populaire.

En Thessalie, sur le golfe de Pagases, dans une région de pâturages abondants, arrosée par la rivière Amphrysos, habite le roi Admète. Aimé et révérend de ses sujets, possesseur de nombreux troupeaux, il mène une vie tranquille et heureuse.

Or, un jour, arrive en son palais Apollon, exilé du ciel par Zeus et envoyé sur terre pour être l'esclave d'un mortel. Admète le reçoit avec bienveillance et lui confie la garde d'un troupeau.

Mais, au bout de quelques années, la punition du dieu expire. Il peut retourner dans les demeures olympiennes. Avant de quitter Admète, qui l'a toujours traité avec beaucoup de bonté, il veut lui donner des preuves de sa reconnaissance : il lui accorde une faveur toute divine. Il obtient des Parques que ce roi puisse, au moment de la mort, en reculer le terme, à condition qu'une autre personne veuille bien mourir à sa place.

Bientôt après le départ d'Apollon, la Mort se présente chez Admète. Usant de son privilège, il obtient d'elle de chercher quel-

qu'un qui mourra à sa place. Mais il est peu aisé de trouver un remplaçant en pareille circonstance. Admète s'adresse d'abord à ses vieux parents, qui, à cause de leur âge et de leur affection, pense-t-il, n'hésiteront pas à abrégé de quelques jours le terme de leur existence. Les vieux parents éconduisent leur fils : ils ne veulent pas entendre parler de mort. De tous les côtés Admète se heurte à de semblables refus, et, finalement, faute de remplaçant, la faveur va être vaine, quand Alceste, sa jeune femme, se dévoue. Elle meurt et Admète est sauvé.

Qu'arrive-t-il après sa mort ? Il y a divergence sur ce point entre les traditions anciennes. D'après celle qui semble la plus vieille, Alceste descend aux Enfers, et là, touchée par la grandeur de son sacrifice, Proserpine lui permet de revenir sur terre. Cette tradition remonte jusqu'aux grandes *Eées*.

Une autre tradition, dont nous ne connaissons pas bien l'origine, est celle qu'a suivie Euripide. Hercule, reçu comme hôte par Admète, arrache à la Mort la proie qu'elle tient déjà. Cette nouvelle version a dû être introduite pour faire honneur à Hercule, et a dû figurer primitivement dans une de ces nombreuses *Héracléides*, multipliées en Grèce du VIII^e au VI^e siècle.

Ce dernier grand exploit d'Hercule, qu'on pourrait nommer son treizième travail, a dû être introduit assez tard dans la poésie ; car on ne le voit figurer nulle part dans le cycle accrédité de ses travaux.

Remarquons que cette légende est très variée d'aspects. Si nous considérons Alceste, elle est touchante, sublime. Elle est naïve, quand elle nous représente Admète qui tient tant à la vie, et confine à la satire, quand elle nous montre ces deux vieillards, Phérès et sa femme, qui n'ont pas, au terme presque de leur existence, le courage de se sacrifier pour leur fils. Elle est, en outre, merveilleuse, d'un merveilleux qui platt infiniment au peuple : un homme qui peut échapper à l'impitoyable mort ! Peut-être le deuxième aspect de la légende devait-il être encore plus dans le goût du peuple : Hercule, ce héros si populaire, venant arracher sa proie à la Mort universellement détestée !

Seulement, s'il s'agit de faire valoir, sur la scène, tout le mérite de cette légende, de réelles difficultés se présentent. Précisément cette variété d'aspects, que nous venons de signaler, risque de créer des disparates. L'élément tragique y est si intimement mêlé à l'élément comique, les situations y sont tellement diverses, qu'il nous semble impossible qu'un poète ait pu la dramatiser sans choquer le goût de ses contemporains. Elle fut néanmoins portée au théâtre, au commencement des guerres médiques, par Phrynichos.

Ce poète, qui donna à la grâce et à la délicatesse féminines une importance que ses prédécesseurs ne leur avaient pas donnée, dut traiter avec une prédilection toute particulière le personnage d'Alceste : les deux seuls vers qui subsistent de la pièce qui porte ce nom, semblent l'attester. Il introduisit, au témoignage du grammairien Servius, le personnage de la mort, Thanatos. Voilà tout ce que nous savons de cette *Alceste* antérieure à Euripide. Aussi nous est-il impossible d'établir une comparaison qui ferait ressortir le degré d'originalité de ce dernier. A part Phrynichos, aucun autre poète ne s'est soucié, avant Euripide, de faire revivre cette belle légende sur la scène.

Quant à l'*Alceste* d'Euripide, nous venons d'indiquer qu'elle figurait en quatrième lieu dans la tétralogie, à la place qu'occupait d'ordinaire le drame satirique. Voilà une observation importante.

Le drame, qui met en scène des satires, ressemble par certains traits à ces personnages qui lui sont nécessaires, à ces enfants de la nature, aux instincts débridés, qui poussent fort souvent la liberté des mœurs jusqu'à la licence. Les Grecs l'appelaient à juste titre : τραγῳδία παίζουσα (tragédie en belle humeur), nom qui indique suffisamment qu'à côté de l'action purement tragique l'élément plaisant n'était pas exclu de ce genre de pièces.

Pourquoi l'usage de représenter un drame satirique après les trois tragédies n'a-t-il pas été respecté par Euripide en cette circonstance ? Était-ce la première fois qu'il en usait ainsi ? Les renseignements sur ce point font défaut. Cependant il n'est pas invraisemblable que le fait se soit quelquefois produit. Le drame satirique était, en effet, une production exotique, et, si quelques poètes d'Athènes semblent se l'être approprié, peut-être d'autres ont-ils eu quelque difficulté à se plier aux exigences d'un genre étranger. Avec son génie pathétique, un peu triste, Euripide semble peu préparé à entrer dans l'esprit de la poésie satirique. C'est peut-être là la raison pour laquelle il substitua une tragédie, d'un genre particulier il est vrai, au drame qui terminait la représentation. Cette tragédie devait remplir l'office du drame satirique, qui consiste à détendre les esprits après une série de représentations qui ont vivement ému, profondément impressionné les spectateurs. Il faut que chacun rentre chez soi un peu rasséréné et le cœur léger.

Pour parvenir à un tel résultat, certaines exigences spéciales s'imposent au drame satirique. Le dénouement doit en être heureux ; l'élément plaisant y domine nécessairement, allant, par endroits, jusqu'à la bouffonnerie ; enfin le merveilleux y est libre : le poète peut, à son gré, y développer toute la grâce et la richesse

de sa fantaisie. En écrivant son *Alceste*, Euripide ne perdra pas de vue ces exigences spéciales. Nous nous en rendrons compte en examinant la structure de la pièce.

Nous constatons tout d'abord qu'il est impossible d'y trouver une idée d'ensemble, un parti pris artistique, qui en explique la construction. On peut, *a priori*, imaginer deux façons de dramatiser la légende d'Alceste : en premier lieu, le point de vue religieux, qui est en même temps le plus naturel et qui consiste à mettre en relief, avec force, le miracle. De ce point de départ découlera la suite des grandes scènes de la pièce.

Au début, on insisterait sur cette faveur accordée à Admète par le dieu, — faveur achetée bien cher, puisqu'elle entraîne le sacrifice d'une épouse, qui, par son dévouement, prouve qu'elle occupe dignement la première place dans son cœur. Mais les dieux sont bons, et si, dans le cas présent, ils n'ont pas témoigné leur bonté d'une façon complète, on ne doit pas encore désespérer.

La seconde partie serait remplie par l'événement lui-même, la mort d'Alceste, qui comporte peu de développements ; néanmoins, à cette occasion, on ferait de nouveau ressortir que, jusqu'au dernier moment, on ne peut cesser d'avoir confiance en la bonté divine.

Enfin, dans la troisième partie, Alceste serait délivrée de la mort et rendue à son époux, à ses enfants. La question serait donc résolue. La conscience religieuse hésitant à croire que les dieux laisseraient incomplète leur faveur, l'événement lui donnerait entière satisfaction. Ainsi compris, le drame serait la glorification du miracle et de la bonté divine.

Un autre système, différent, peut être conçu. Un poète préoccupé surtout de psychologie mettrait en lumière le caractère d'Alceste et s'efforcerait de montrer comment le dénouement est un effet naturel de ce caractère.

Dans la première partie, il s'agirait d'analyser ce dévouement. Admète, s'adressant à tous ses proches, serait successivement repoussé par eux. Au milieu de cette lâcheté générale, le désir de se sacrifier naîtrait dans l'âme d'Alceste : primitivement obscur, combattu par des considérations égoïstes, le sentiment du devoir triompherait finalement des résistances. Décidée à mourir pour sauver son époux, Alceste déciderait celui-ci à accepter son sacrifice par des raisons qui en dissimuleraient la grandeur, insistant, par exemple, sur ce fait, que la vie d'un roi est indispensable au bonheur de ses sujets. Ainsi, à travers toute une série de belles scènes, la grandeur du caractère d'Alceste éclaterait, et, finalement, l'événement, le sacrifice, apparaîtrait comme le résultat du

développement de ce caractère. Cet événement remplirait l'avant-dernier acte. Le dernier serait consacré à son retour. On montrerait combien grand est son bonheur de retrouver son époux et ses enfants, bonheur qui serait la digne récompense de sa vertu.

Ces ébauches indiquent entre quelles conceptions méthodiques Euripide avait le choix.

Il ne s'est préoccupé ni de l'une, ni de l'autre. Ce qui manque à sa pièce, c'est précisément l'unité de vues. Il s'est borné à rattacher entre elles, sans aucun lien nécessaire, sans aucune suite rationnelle, toute une série de scènes diverses. Néanmoins, une chose y est très remarquable : c'est l'harmonie générale. Le poète use d'une délicatesse peu ordinaire dans sa manière de fondre les nuances et de les rapprocher les unes des autres.

La pièce débute par un prologue en forme de monologue. Apollon sort du palais d'Admète et explique au public la situation. C'est la première fois qu'on rencontre sur la scène grecque un prologue en forme de monologue. Est-ce là une innovation d'Euripide ? Nous n'en savons rien. Nous pouvons cependant soupçonner ceci : à l'origine, l'exposition a dû être faite par le chant du chœur, comme dans les *Suppliantes* ; mais ce genre d'exposition avait ses inconvénients. A cause de son caractère lyrique, le chant du chœur risquait d'être médiocrement compris du public. En outre, il n'était pas dramatique. Aussi vit-on de bonne heure se produire des tentatives de réforme. Eschyle fit exposer la situation, dès le début, par un des personnages de la pièce. De cette façon, l'exposition se trouvait mêlée à l'action et prenait elle-même un caractère dramatique. Bientôt se réalise un second progrès. Eschyle, et très souvent Sophocle, substituent au prologue le dialogue. L'exposition entre ainsi directement dans l'action.

Cette manière, Euripide l'a presque toujours abandonnée de parti pris. Il revient à un simple exposé, fait par un personnage. Cet exposé n'a pas un caractère dramatique.

Au point de vue de l'art, il semble y avoir reculé. Comment se fait-il qu'Euripide ne tienne pas compte des progrès accomplis par ses prédécesseurs ? Le désir du poète a dû être de dégager le début de la tragédie, de faire connaître immédiatement ce que le public doit savoir. La clarté a dû être son principal souci. Il est resté, jusqu'à la fin de sa vie, fidèle à ce principe, qui, dans certains cas, lui a permis de produire des effets particuliers.

Donc, dans ce monologue, Apollon nous apprend la faveur qu'il a accordée à Admète en récompense de ses bienfaits. Mais, au moment de mourir, ce roi n'a pas trouvé de remplaçant, et sa

femme Alceste est sur le point de se dévouer pour lui. Or, comme un dieu ne peut séjourner dans un lieu profané par la mort, lui, Apollon, s'est vu obligé de quitter le palais.

Ainsi, la pièce commence à la mort d'Alceste. Toute la partie antérieure de la légende, toute l'histoire de ce dévouement a donc disparu ? Pourquoi ? Euripide semble l'avoir abandonnée de parti pris, dira-t-on peut-être ; nous ne le pensons pas. En général, ce poète médite peu sur la structure de ses pièces. Son instinct le conduit immédiatement à la plus pathétique. En outre, s'il fait mourir Alceste dans la première partie, nous serons ensuite délivrés de l'obsession tragique, et nous pourrons avoir des scènes qui se rapprocheront du drame satirique.

Apollon va se retirer, quand il voit arriver Thanatos. Une dispute s'élève entre eux. Cette scène ne nous apprend rien. Elle est donc inutile au point de vue de l'action ; mais le poète a évidemment l'intention de mettre, dès le début, une note plaisante. Il y a quelque chose de réellement comique dans cette discussion entre le dieu de la vie et le dieu de la mort. Remarquons toutefois que ce Thanatos n'a rien de commun avec la mort qu'on figurait au Moyen-Age. Ce n'est pas un squelette menaçant, grimaçant. C'est un homme, jeune encore, beau, à l'air triste, que les anciens représentaient comme frère du dieu Upnos.

L'élément comique ne résidera pas dans le personnage lui-même, mais dans le rôle qu'il joue : il repousse durement Apollon, qui feint, d'une part, de vouloir le fléchir par ses prières, et, d'autre part, déclare au public que, malgré sa rudesse, le dieu de la mort sera joliment dupé dans un petit moment : un personnage va arriver qui lui jouera un mauvais tour.

Après cette scène, inutile pour l'action, mais pleine de bonne humeur, on entre dans le drame lui-même. Cette première partie, qui représente la mort d'Alceste, est pleine d'un pathétique admirable.

Un chœur de vieillards thessaliens vient devant le palais et demande ce qui s'y passe. Une servante l'informe qu'Alceste est mourante. Au même moment, nous la voyons paraître, défaillante, soutenue par Admète, et nous assistons à ses derniers adieux. Elle reprend un peu de force, un instant, pour adresser aux siens ses dernières recommandations. En une série de scènes hautement pathétiques, la douleur d'Admète et de ses enfants fait explosion.

Néanmoins ces scènes ne sont pas faites pour mettre en lumière la psychologie, des personnages. Nous voyons les qualités d'Alceste, mais au moment où le sacrifice est déjà consommé. Nous

n'assistons pas à la scène décisive, où elle prend cette suprême résolution ; nous ne voyons pas ce qui se passe au fond de son âme en cet instant tragique. Il en est de même pour Admète : nous le voyons accablé par la douleur ; mais nous nous demandons toujours comment il a pu, de sang-froid, consentir à un pareil sacrifice : les motifs de sa détermination demeurent obscurs pour le spectateur.

Cette première partie est profondément empreinte de tristesse. Il faut, à présent, passer à la joie, et, à cette occasion, le poète fait preuve d'un art de transition très remarquable. Après la mort d'Alceste arrive un étranger, Hercule, qu'amène le hasard. Il se rend en Thrace, où il doit dompter les cavales du roi Diomède. Il demande l'hospitalité dans le palais d'Admète. Mais ce roi craint qu'en apprenant son deuil, le fils de Jupiter ne s'éloigne de son palais ; ou bien, qu'en y entrant, cet étranger ne se croie obligé de prendre part à la tristesse qui y règne. Aussi, pour ne pas compromettre la réputation d'hospitalité de sa maison, dissimule-t-il les causes de son deuil et répond-il aux pressantes questions d'Hercule qui s'émeut, qu'il s'occupe des funérailles d'une femme qui n'était pas de son sang. Il conduit ensuite son hôte dans une partie éloignée du palais.

On peut dire qu'avec Hercule la joie entre dans le drame. Les Grecs lui donnaient fréquemment le rôle d'un bouffon d'un genre assez relevé, d'un bouffon qui, au milieu des éclats de rire, conservait toujours quelque chose d'héroïque dans sa physionomie. Cette scène, peu liée à la précédente, quoique annoncée par Apollon dans le prologue, n'est pas rattachée davantage à celle qui suit.

Nous voyons paraître le vieux Phérès, qui apporte des présents funéraires. A sa vue, Admète est indigné : il lui semble que sa présence est injurieuse pour la morte. Il apostrophe son père en termes violents ; celui-ci réplique : les injures deviennent de plus en plus graves, et peut-être les voies de fait vont-elles succéder à ce débordement d'outrages.

Pour nous, gens du XIX^e siècle, cette scène, où sont étalés deux égoïsmes, l'un conscient, l'autre inconscient, est extrêmement choquante. Mais, à Athènes, les sophistes avaient importé l'habitude de la discussion : le public prenait plaisir à ce feu croisé d'arguments. Aussi, c'est sans doute pour le contenter qu'Euripide a intercalé cette scène, qui n'est d'aucune utilité pour le développement de l'action.

En outre, ce moraliste pessimiste, grand amateur de réalisme, a dû se complaire à souligner le contraste qu'il y a entre l'âme

noble et héroïque d'Alceste et la lâcheté bien humaine de ces deux hommes. C'est ici que le poète entre dans la voie satirique, et nous allons pouvoir l'y suivre.

Après la discussion, un serviteur sort du palais et nous apprend qu'Hercule s'est mis à table, qu'il chante, crie, remplit le palais de ses hurlements grossiers qui le navrent, lui, tout entier à la douleur. Ce contraste a quelque chose de bouffon. La bouffonnerie s'accroît encore. La porte s'ouvre, et Hercule lui-même apparaît dans cet état qui a tant choqué le serviteur : il va vers ce dernier et se met à lui faire un véritable cours de philosophie après boire. « La vie est courte, dit-il : il faut l'égayer en mangeant bien et en buvant bien » ; et il continue à discourir sur le même ton.

Nous sommes ici sur le terrain du drame satirique, grâce à un malentendu. Mais ce malentendu va être bientôt dissipé, et nous en sortirons immédiatement. Dans sa conversation avec Hercule, le serviteur laisse échapper une parole qui frappe vivement l'étranger. Il apprend la mort d'Alceste, et alors son attitude change. Il se reproche sa conduite scandaleuse ; il laisse éclater son mécontentement contre Admète, qui, par sa franchise, aurait pu lui éviter des égarements aussi répréhensibles. Enfin, il se décide à réparer tout le mal ; il rendra Alceste à son époux. Sur cette résolution héroïque, il sort pour courir à la poursuite de Thanatos. Mais voici Admète qui revient des funérailles de sa femme. Le poète nous donne une impression réelle et très émouvante du vide qu'il éprouve en rentrant, seul, dans ce palais.

Bientôt Hercule reparait, conduisant par la main une femme au front voilé. Naturellement, Admète ignore que cette femme est Alceste et le poète le laisse à dessein, un certain temps, dans cette ignorance. Hercule lui raconte que c'est une captive qu'il vient de gagner à une lutte. Avant de partir pour la Thrace, il veut, en hôte reconnaissant, la lui confier ; mais Admète ne peut y consentir. Il a remarqué que cette femme ressemblait à Alceste ; sa vue continuelle ne ferait qu'entretenir sa douleur. En outre, où logerait-il cette étrangère ? Que penserait-on de lui, en le voyant, le jour même des funérailles d'Alceste, introduire une nouvelle femme dans sa maison ? Hercule s'amuse quelque temps de ces représentations. Enfin, il obtient d'Admète qu'il la gardera. Mais il faut qu'il la prenne par la main pour la conduire dans le palais. Nouvelles protestations. Il s'exécute, néanmoins. Au moment de l'introduire, Hercule exige qu'il la regarde. Soudain il a reconnu Alceste : il n'en croit pas ses yeux. Il est au comble de la surprise. Mais pourquoi Alceste garde-t-elle le silence ? Pourquoi ne cherche-t-elle pas, par ses

paroles, à convaincre complètement son époux ? Pourquoi ne manifeste-t-elle pas la joie qu'elle a de lui être rendue ? Suivant les croyances religieuses, elle est encore, à un certain point de vue, sous l'influence de la mort, et elle ne pourra recouvrer la parole qu'au bout de trois jours. En outre, l'usage de la scène voulait que deux acteurs seuls pussent parler ; le troisième rôle était tenu par un figurant. Euripide a tiré un effet heureux de cette nécessité scénique. Ce silence prolongé d'Alceste tempère les éclats de joie que cette délivrance inopinée aurait pu faire naître : la mort plane encore sur cette dernière scène et, en mitigeant la joie, lui donne un caractère plus humain.

Passons à présent en revue les caractères principaux de la pièce. Elle n'est pas purement tragique : elle se rapproche en bien des endroits du drame satirique (bouffonnerie merveilleuse, mélange de joie et de tristesse, etc.). L'action est facile et négligée. Le poète se préoccupe peu d'en faire ressortir le caractère. Il n'a pas davantage souci de la psychologie, de l'étude des caractères.

Par contre, il a, au plus haut degré, le sens du pathétique, et le sentiment de la réalité. Il nous émeut par ses situations touchantes, en même temps qu'il nous charme par ses observations fines et sa satire des faiblesses de l'humanité.

J. B.

Essais de réforme sociale, de Charles IX à Colbert

Cours de M. HENRI HAUSER

(Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand)

AU

Collège libre des Sciences sociales.

LEÇON D'OUVERTURE.

Bien que je prenne, pour la première fois, la parole dans cette chaire, je ne crois pas être absolument un inconnu pour tous mes auditeurs. Il y a deux ans, le secrétaire général et l'éditeur de cette maison ont bien voulu accepter, pour la « Bibliothèque générale des sciences sociales », un cours que j'avais professé, non pas ici, mais dans une chaire d'Université, sur la condition des ouvriers en France au xv^e et au xvi^e siècles. Dans ce livre, j'ai essayé de montrer comment la révolution économique déterminée par l'afflux subit en Europe de quantités énormes de métaux précieux, la révolution politique qui concentra tous les pouvoirs entre les mains de la royauté, la révolution intellectuelle d'où procèdent la Renaissance et la Réforme, avaient eu pour effet de fausser le caractère de l'ancien système corporatif, de le rendre de plus en plus étroit, de plus en plus oppressif. Dans les villes où fonctionnait ce système comme dans celles où régnait, nominale-ment au moins, la liberté du travail, j'ai montré la distance sans cesse accrue entre le patron et l'ouvrier, l'ouvrier de plus en plus misérable, ne cherchant plus son salut que dans les révoltes et les grèves.

I

J'avais poussé cette étude jusqu'à l'édit rendu par Henri III en 1581. Mais il n'y a pas, en histoire sociale, de dates précises et absolues : l'évolution d'une classe ne se modifie pas brusquement (comme les destinées d'une armée au soir d'une bataille) le lendemain de la promulgation d'une ordonnance. L'édit de 1581 n'est que le couronnement d'une série d'efforts que nous voyons commencer dès le début du règne de Charles IX, aux Etats géné-

raux de 1560. Lui-même sera suivi d'autres mesures qui préparent et annoncent la grande codification de Colbert.

Ainsi s'explique le titre, un peu vague et flottant, du cours de cette année : *Essais de Réforme sociale, de Charles IX à Colbert*. Flottant, comme la période elle-même que nous allons étudier ensemble. Nous assisterons d'abord à la décomposition rapide et presque complète de l'ancien régime industriel. A côté de causes purement économiques, nous mesurerons ici l'effet de la Réforme et des guerres religieuses ; l'exil, volontaire ou forcé, d'un grand nombre d'ouvriers, la dévastation du royaume, la ruine de toutes les classes portent un coup funeste à l'industrie française. La population a beau décroître ; les bras, se raréfier : le travail devient plus rare encore. Inquiets, désorientés, les contemporains ne savent pas toujours démêler les causes de leur mal, ni à quel saint se vouer pour en guérir. Habités à tout réglementer, ils espèrent, par une réglementation plus étroite, réparer l'édifice croulant des communautés de métiers. Mais les intérêts individuels résistent, ouvertement ou clandestinement, à ces tendances, et le mal s'aggrave tous les jours.

On essaie de créer des industries nouvelles, comme si la France souffrait seulement d'un ralentissement de la production, et non pas aussi d'une mauvaise organisation du travail. Ces industries nouvelles, qui développent le machinisme et le capitalisme, accentuent encore le désaccord croissant entre une organisation sociale vieillie et les besoins nouveaux de la production. Il y a dans les esprits une sorte d'affolement ; on accuse les coupables les plus divers, la monnaie, le luxe, les produits défectueux, l'étranger, l'attitude révolutionnaire de l'ouvrier. « Les guerres civiles, écrit Laffemas, en partie sont cause que tous serviteurs, ouvriers et autres ne rendent point l'honneur et l'obéissance qu'ils doivent à leurs maîtres, et, à faute de ce, les marchandises et manufactures ne sont faites comme elles doivent ». Chacun fournit une panacée. Tous sentent que le régime craque, qu'il faut le rétablir sur ses anciennes bases ou le supprimer.

Ce sentiment de malaise est universel. Il s'exprime, avec toute la netteté désirable, dans la grande consultation nationale de 1560, dans les cahiers du Tiers aux Etats d'Orléans. C'est la classe patronale qui parle dans ces cahiers. Elle croit que tout le mal vient de ce que les statuts ne sont plus appliqués, de ce qu'ils sont écrits en trop vieux français. La question sociale n'est qu'une question de grammaire. Les assemblées suivantes, au milieu même des guerres civiles, notamment les Etats de 1576, continuent à se préoccuper de la situation de l'industrie. Enfin, lorsque se produit

le grand mouvement réparateur d'Henri IV, des assemblées spéciales, *Notables* et *Assemblée du commerce* de Rouen (1596) et de Paris (1604), recommandent à l'attention du roi « l'entreprise de réformer et régler les métiers et artisans de Paris, et par conséquent tous les autres de la France à leur exemple ». En 1614, les communautés présentent, à côté du cahier général du Tiers, des cahiers nombreux et compacts. Les assemblées de notables réunies par Richelieu exprimeront des vœux analogues. — Les villes ne sont pas moins préoccupées par ces questions : nous voyons certaines d'entre elles changer perpétuellement de système, passant de la liberté à la réglementation pour revenir à la liberté.

Ces problèmes ne s'agitent pas seulement au sein des assemblées nationales ou municipales. Elles préoccupent l'opinion. Une école de publicistes se forme qui traitent, avec un sérieux et parfois une compétence que l'on a trop méconnus, les matières d'économie politique. Deux de ces publicistes sont hors de pair : Barthélemy de Laffemas et Antoine de Montchrestien. Nous aurons à examiner de près leurs ouvrages. Dans une multitude de brochures, dont l'une porte le titre hardi de *Règlement général pour dresser les manufactures en ce royaume*, Laffemas propose son curieux système de chambres ou bureaux des manufactures, qui sont à la fois des syndicats obligatoires, des tribunaux d'arbitrage, des conseils techniques. C'est là tout un plan de réforme sociale. C'est à un point de vue plus conservateur que Montchrestien traite « de l'utilité des arts mécaniques et règlement des manufactures ».

En présence de ce mouvement d'opinion, le pouvoir royal agit avec une vigueur pas toujours efficace. A la suite de chaque grande assemblée, il cherche à donner satisfaction aux vœux de la majorité par une ordonnance. Dès 1561, Charles IX rend une ordonnance où nous retrouverons un certain nombre des demandes contenues dans les cahiers. Il complète, en 1565, cette ordonnance générale par des lettres-patentes spéciales à Paris. Après les Etats de Blois 1576, nous rencontrons la grande ordonnance de police de 1577, sur laquelle nous reviendrons longuement. Il me suffira aujourd'hui, pour la caractériser en quelques mots, de dire que c'est un prodigieux effort pour organiser l'industrie et le commerce en services d'Etat. La royauté veut créer des industries, les placer là où les conditions physiques et économiques leur sont le plus favorables, et, de cette convenance entre le lieu et le métier, la royauté elle-même se fait juge ; elle veut régler la production en quantité et en qualité, empêcher l'accaparement soit des marchandises, soit des matières, régler la circulation intérieure et extérieure ; fixer les prix et les salaires. C'est tout un plan de

socialisme d'Etat, complété par des sanctions sévères et par un service d'inspection et de juridiction très bien conçu. Enfin, en 1581, c'est l'ordonnance générale sur les jurandes, qui sera rééditée et refondue par Henri IV en 1597.

Une réflexion doit naturellement venir à votre esprit en m'entendant passer en revue ces divers actes législatifs. Leur nombre, leur fréquence même n'est pas un bon signe. En général, quand nous voyons un pouvoir légiférer sans cesse, et presque toujours dans les mêmes termes, sur une même matière, nous pouvons en conclure que ses volontés n'ont pas été ou ont été incomplètement obéies. C'est le cas des édits royaux sur le travail. Nous aurons, pour chacun d'eux, à rechercher quel fut son domaine réel d'application ; nous constaterons que ce domaine a été très restreint. Aucun d'eux n'a presque jamais été sérieusement exécuté. Bien plus, ils étaient violés tous les jours par le pouvoir même qui les avait promulgués. La force des choses était ici plus forte que la force des hommes.

II

Je ne me dissimule pas et je ne veux pas vous dissimuler les grosses difficultés du sujet que je viens de délimiter. Il doit certainement à ces difficultés mêmes de n'avoir pas encore été traité. Le Moyen-Age, le XIII^e et le XIV^e siècles, ont attiré les travailleurs : il existe alors un organisme bien défini, la communauté de métier ; les problèmes que soulève l'étude de cette institution sont relativement simples, faciles à poser, sinon faciles à résoudre. Les statuts des communautés, et, en particulier, le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau fournissent une base sérieuse. Ce sujet, pour ce qui concerne Paris, a été supérieurement traité par M. Fagniez ; il devait être repris cette année, d'une façon plus générale, ici même et, je crois, à pareil jour et à pareille heure, par le regretté Arthur Giry. Avec quelle maîtrise il l'eût traité, vous le savez tous ; qu'il me soit permis d'exprimer l'espoir, s'il a eu le temps de rédiger quelques notes pour son cours du *Collège*, que ces notes soient publiées.

L'époque postérieure à la réforme de Colbert a également séduit les travailleurs par son bel air d'unité. Il me suffira de citer, parmi les plus récents, les ouvrages de MM. des Gilleuls et Germain Martin, et celui, encore inédit, de M. Boissonnade. Au contraire, sur la période que j'ai étudiée dans mon livre et dont nous allons, cette année, poursuivre l'étude, rien ou presque rien. C'est à peine si M. Fagniez a traité un coin du sujet, dans son beau livre sur *l'Economie sociale de la France sous Henri IV* ; mais

sur les édits de Henri III, il n'existe rien en dehors des histoires générales, de l'*Histoire des classes ouvrières* de M. Levasseur, de l'*Histoire des corporations* de M. Martin Saint-Léon.

Les érudits ont certainement été rebutés par le caractère fragmentaire et, pour ainsi dire, anarchique de cette période. Pas d'institution générale qui donne la clef des faits; un chaos de villes à jurandes et de villes où règne la liberté du travail; dans une même ville, la coexistence des métiers libres et des métiers jurés; dans une même ville et dans les mêmes métiers, le passage fréquent de la liberté à l'organisation, et parfois même le retour de l'organisation à la liberté; enfin le désaccord énorme et presque constant entre la législation écrite et la réalité vivante, l'impossibilité absolue d'atteindre cette réalité par les textes législatifs. Où est la belle harmonie du XIII^e siècle? Où est la majestueuse ordonnance du colbertisme? C'est une période de tâtonnements, d'essais avortés, de tentatives maladroites, de désordre et d'impuissance.

Pour étudier les époques de ce genre, les documents sont généralement rares. Le fait qu'une loi n'est pas appliquée, ce fait-là s'écrit rarement dans les textes. Ce n'est que par voie de comparaison, quelquefois même par voie de conjecture, que nous pourrions arriver à la vérité. Nous nous contenterons de l'ignorer là où il nous paraîtra qu'il est impossible de l'établir. Nous ne chercherons pas à substituer un roman à l'histoire.

Les textes dont nous pourrions nous servir sont très dispersés. Aux Archives nationales, un très grand nombre de pièces, imprimés anciens ou copies, sont rassemblées dans la célèbre collection Rondonneau, cotée AD XI; elle contient quatorze gros cartons, où les documents sont rangés par ordre alphabétique de noms de métiers. Le fonds Y renferme les registres originaux, *livres de couleurs* ou *Bannières*, du Châtelet, c'est-à-dire de la juridiction qui tranchait les différends relatifs aux métiers de Paris. La série T, ou séquestre des corporations, contient des archives de communautés saisies lors de la suppression des jurandes. La série K 674 — 680 renferme les documents relatifs aux Etats généraux. Enfin on peut toujours faire des trouvailles heureuses dans les fonds immenses de la Chambre des Comptes et du Parlement.

A la Bibliothèque nationale, il importe de passer en revue, aux Imprimés, l'énorme collection des factums dont le catalogue, publié par M. Corda, atteint la lettre Q (4 vol. parus); on y trouvera des pièces, assez rares pour notre période, relatives à des procès corporatifs; aux Manuscrits, la grande collection De la Mare (fonds fr. 21740 à 21818). — Un grand nombre de documents

relatifs aux industries parisiennes ont été publiés par M. de Lespinasse, sous le patronage de la ville de Paris, dans les *Métiers et Corporations de Paris*, en trois volumes in-4°. Cette collection est très précieuse ; mais M. de Lespinasse s'est presque exclusivement borné à nous donner les statuts des communautés, soit d'après les textes du fonds Y, soit, le plus souvent, d'après les copies du fonds Lamoignon, des archives de la Préfecture de Police. Or, nous savons que, pour la période qui nous occupe, les statuts sont loin d'être ce qu'il y a de plus intéressant.

Quant aux documents relatifs aux principales villes industrielles de France, ils sont épars dans les archives départementales et communales. Or l'inventaire total de ces divers dépôts est encore loin d'être terminé. D'importants documents, surtout des statuts, ont été publiés par les érudits pour certaines villes ; mais ces publications, faites à des dates diverses, sur des plans très variés, diffèrent naturellement beaucoup en valeur. C'est de ce côté que nous serons forcément le plus incomplet ; et pourtant c'est de ce côté que nous aurions le plus besoin d'être renseigné. Si nous avons de bonnes monographies sur Rouen, sur Saint-Omer, sur Toulouse, nous n'avons rien de comparable sur Bordeaux (sauf pour les apothicaires), sur Beauvais, sur Troyes (sauf les musiciens). Il n'existe même pas de travail d'ensemble sur Lyon ; on y supplée, dans une certaine mesure, par l'excellente monographie consacrée à l'*Ouvrier en soie*, par M. Justin Godart. Nous serions heureux si nos études pouvaient engager un plus grand nombre d'érudits locaux à tourner leurs efforts de ce côté.

A ces textes nous ajouterons les ouvrages des publicistes dont je parlais tout à l'heure. J'avoue que j'attache la plus grande importance aux documents de cette nature. Nous avons là l'opinion des contemporains eux-mêmes sur les phénomènes sociaux auxquels ils assistaient. Certains économistes nous opposeront, je le sais, que les contemporains sont des témoins à récuser. Ils n'avaient à leur disposition aucun des moyens de calcul à peu près précis que nous fournit la statistique ; entraînés par le courant de l'évolution, ils n'en aperçoivent pas le terme, ni toujours la direction ; dans un intérêt de polémique, ils grossissent ou diminuent arbitrairement des chiffres ; lorsqu'ils nous disent que telle marchandise, à telle date, vaut 12 ou 15 fois plus que 60 ans auparavant, il faut nous défier. Tout cela est vrai. Il n'en reste pas moins que les contemporains ont sur les plus savants d'entre nous l'immense avantage d'être des contemporains ; ils nous donnent, non des formules mortes, mais l'impression même de la vie. Ils savent beaucoup moins bien que nous — peut-être — déterminer la valeur

intrinsèque et la valeur relative de la pièce de monnaie qui servait à payer une livre de viande, un vêtement un peu chaud, une chambre ; ils savent beaucoup mieux que nous la somme de privations, de souffrances, de travail que devait s'imposer un pauvre compagnon de métier pour se nourrir, se vêtir, se loger. Lorsqu'ils nous disent qu'à telle date l'ouvrier était malheureux, que ses salaires étaient insuffisants, que la troupe famélique des sans-travail encombrait les villes, que l'émigration de la population ouvrière n'arrêtait pas la baisse des prix de la main-d'œuvre, nous devons les en croire, beaucoup plus que les listes de prix savamment établies par les érudits de nos jours. Ils ont vu ce dont ils parlent.

Ce que je viens de dire des sources indique suffisamment quelle sera notre méthode de travail : ce sera purement et simplement la méthode historique. Je ne crois pas, en effet, qu'il existe une *histoire sociale*, distincte des autres histoires ; il existe seulement une histoire des questions sociales, comme une histoire des questions religieuses ou politiques. C'est par la recherche et la critique d'un très grand nombre de faits que nous tâcherons d'arriver peu à peu à dégager quelques vérités générales. Nous étudierons patiemment, longuement, chacun des textes que nous aurons recueillis ; nous en ferons la critique avant d'en tirer des conclusions ; nous nous attacherons, non à la masse, mais à la qualité des documents. Il vaut mieux ignorer que savoir mal ; et c'est une erreur, en histoire comme en arithmétique, de croire qu'on peut se tromper dans les détails et se rattraper sur l'ensemble. — Cette méthode, je ne saurais trop en avertir mes auditeurs, est peu attrayante ; elle est fastidieuse, elle rebute ceux qui n'en ont pas l'habitude ; elle est loin d'avoir le charme de ce qu'on appelait autrefois la grande histoire, des belles généralisations oratoires ; elle ne comble pas les lacunes des textes avec de l'éloquence. Elle est la seule qui permette d'atteindre la vérité.

HENRI HAUSER.

Sujets de compositions.

Université de Nancy.

LICENCE ÈS LETTRES (Suite.)

2° Epreuves spéciales.

1° Lettres. — a) *Thème grec.* — Depuis : « Les forces des rois d'Égypte, comme celle des autres rois, consistaient dans leurs auxiliaires grecs.. », jusqu'à : « ... accorder du secours ou faire la guerre à qui que ce fût, sans leur consentement » (Montesquieu).

b) *Histoire de la Littérature française.* — Le développement et l'exhibition du moi par le lyrisme romantique, s'ils sont devenus excessifs et dominants au commencement du XIX^e siècle, n'ont-ils pas des origines et des précédents au XVIII^e siècle, au XVII^e et au XVI^e siècle, de telle sorte qu'ils ne seraient qu'un aboutissant logique et historique de l'évolution normale de l'esprit français en littérature et en art ?

2° Philosophie. — a) *Philosophie dogmatique.* — A. — Exposer et discuter la loi psycho-physique de Fechner.

B. — L'amour est-il volontaire et libre ?

C. — Commenter cette pensée de Pascal : « La volonté est un des principaux organes de la créance ; non qu'elle forme la créance, mais parce que les choses sont vraies ou fausses, selon la face par où on les regarde. »

b) *Histoire de la Philosophie.* — A. — La psychologie d'Épicure.

B. — Les mythes de Platon.

C. — La méthode socratique.

3° Histoire. — a) *Histoire ancienne.* — A. — La Confédération attico-délienne.

B. — L'organisation et l'administration de la marine à Athènes.

C. — Athènes au temps de Périclès.

b) *Histoire du Moyen-Age.* — A. — Le royaume carolingien de Lorraine (843-925).

B. — Comparaison entre la commune française, la commune italienne et la commune allemande au Moyen-Age.

C. — Jeanne d'Arc.

c) *Histoire moderne.* — A. — La vie matérielle en Angleterre sous les Tudors (agriculture, industrie, commerce).

B. — Relations de la France et des Provinces-Unies de 1648 à 1715.

C. — Politique extérieure de Napoléon III.

d) Géographie. — A. — La Hongrie.

B. — L'Empire russe d'Asie.

C. — Le Nil.

4° Allemand. — a) Version. — La culture allemande moderne.

Depuis : « *Unsere Politik ist ganz robuste Interessenpolitik...* », jusqu'à : « *... und so fehlt teilweise das Gegengewicht auf das man gerade hier sollte rechnen können* (Th. Ziegler). »

Thème. — *La Fille naturelle* de Goethe. Depuis : « Goethe était parvenu à ce point... », jusqu'à : « ... de l'embrasser en ses causes et en ses conséquences » (M. Bréal).

b) Dissertation allemande. — A. — « Der grösste aller deutschen Aufklärer war Lessing » (Th. Ziegler, *Die geistigen und soc. Strömungen des 19 Jarh.*, p. 17). In wiefern darf dieses Urtheil als richtig gelten ?

B. — Welchen Nutzen hat Goethe aus seiner Reise nach Italien gezogen.

C. — Das romantische Drama in Deutschland.

Sujets de devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

Certificat d'aptitude à l'enseignement des classes élémentaires.

DEVOIRS D'ALLEMAND.

Novembre 1899.

THÈME ALLEMAND.

En Alsace.

L'Alsacien aime son pays autrement que le Parisien n'aime Paris : il se pique de le connaître, il en possède l'histoire et même les légendes, ces naïves enluminures de l'histoire : il se fait un point d'honneur de visiter les châteaux qui pullulent dans la province, de parcourir les forêts célèbres, de gravir le sommet des

principales montagnes. Dès l'âge de dix ans, souvent plus tôt, les bambins exercent leur corps aux longues marches, aux ascensions, aux promenades aventureuses, et ce régime leur réussit fort bien, car on voit des vieillards qui le suivent encore à soixantedix ans sonnés. La misérable hospitalité des montagnes a des charmes piquants, d'après délices que l'on ne soupçonne pas à la ville. Une croûte cassée au bord de quelque source, un gros plat de châtaignes fumantes, partagé avec des charbonniers, une nuit de sommeil sur des copeaux, dans une scierie qui tremble au cours du torrent, une tasse de lait échangée contre une poignée de tabac, voilà des plaisirs simples et vulgaires s'il en fut jamais. J'en ai connu de plus raffinés ; je n'en connais pas de plus vrais, de plus nets, ni dont l'arrière-goût reste aussi franc dans la mémoire.

(E. ABOUT.)

VERSION ALLEMANDE.

Plünderung von Magdeburg.

Eine Würgescene fing jetzt an, für welche die Geschichte keine Sprache, und die Dichtkunst keinen Pinsel hat. Nicht die schuldfreie Kindheit, nicht Geschlecht, nicht Stand, nicht Schönheit können die Wuth des Siegers entwaffnen. Frauen werden in den Armen ihrer Männer, Töchter zu den Füßen ihrer Väter misshandelt und das wehrlose Geschlecht hat bloss das Vorrecht, einer gedoppelten Wuth zum Opfer zu dienen. Keine noch so verborgene, keine noch so geheiligte Stätte konnte vor der alles durchforschenden Habsucht sichern. Dreiundfünfzig Frauenspersonen fand man in einer Kirche enthauptet. Croaten vergnügten sich, Kinder in die Flammen zu werfen. Pappenheims Wallonen, Säuglinge an den Brüsten ihrer Mütter zu spiessen. Einige linguistische Offiziere, von diesem grausenvollen Anblick empört, unterstanden sich, den Grafen Tilly zu erinnern, dass er dem Blutbad möchte Einhalt thun lassen. « Kommt in einer Stunde wieder, » war seine Antwort, « ich werde dann sehen, was ich thun werde. Der Soldat muss für seine Gefahr und Arbeit etwas haben. » In ununterbrochener Wuth dauerten diese Gräuel fort, bis endlich Rauch und Flammen der Raubsucht Grenzen setzten.

(SCHILLER.)

Décembre.

THÈME ALLEMAND.

Les Bergers d'Apollon.

Apollon montra aux bergers les arts qui peuvent rendre leur vie agréable. Il chantait les fleurs dont le printemps se couronne,

les parfums qu'il répand et la verdure qui naît sous ses pas. Puis il chantait les délicieuses nuits de l'été, où les zéphirs rafraîchissent les hommes, et où la rosée désaltère la terre. Il mêlait aussi dans ses chansons les fruits dorés dont l'automne récompense les travaux des laboureurs, et le repos de l'hiver, pendant lequel la jeunesse folâtre danse auprès du feu. Enfin, il représentait les forêts sombres qui couvrent les montagnes, et les creux vallons où les rivières, par mille détours, semblent se jouer au milieu des vastes prairies. Il apprit ainsi aux bergers quels sont les charmes de la vie champêtre, quand on sait goûter ce que la simple nature a de gracieux.

Bientôt les bergers avec leurs flûtes se virent plus heureux que les rois, et leurs cabanes attiraient en foule les plaisirs purs qui chassent les palais dorés..... Tous les jours étaient des jours de fête : on n'entendait plus que le gazouillement des oiseaux, ou la douce haleine des zéphirs qui se jouaient dans les rameaux des arbres, ou le murmure d'une onde claire qui tombait de quelque rocher, ou les chansons que les Muses inspiraient aux bergers qui suivaient Apollon.

(FÉNELON.)

VERSION ALLEMANDE.

Das Erkennen.

Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand
 Kommt wieder heim aus fremdem Land.
 Sein Haar ist bestaubt, sein Antlitz verbrannt,
 Von wem wird der Bursch wohl zuerst erkannt?
 So tritt er ins Städtchen durch's alte Thor,
 Am Schlagbaum lehnet der Zöllner davor.
 Der Zöllner, der war ihm ein lieber Freund,
 Oft sassen früher die beiden vereint.
 Doch siehe! — der Zöllner erkennt ihn nicht,
 Die Sonn' hat zu sehr ihm verbrannt das Gesicht,
 Und weiter geht er die Strassen entlang,
 Eine Thräne hing ihm an bleicher Wang.
 Da thut seine Schwester ihr Fenster auf,
 Und er winkt mit dem herzlichsten Grusse hinauf.
 Doch sieh! — auch die Schwester erkennt ihn nicht
 Die Sonn' hat zu sehr ihm verbrannt das Gesicht.
 Und weiter geht er, die Strassen entlang,
 Benetzt von Thränen die bleiche Wang.
 Da wankt von der Kirche sein Mütterchen her.
 « Gott grüss, Euch! » so spricht er und sonst nichts mehr,
 Doch sieh! — das Mütterchen schluchzt voll Lust:
 « Mein Sohn! » und sinkt an des Burschen Brust

Wie sehr auch die Sonne sein Antlitz verbrannt
Das Mutterherz hat ihn gleich erkannt !

(J. N. VOGEL.)

Janvier 1900.

THÈME ALLEMAND.

Le respect de la loi chez les Grecs.

Les Grecs étaient instruits à se regarder et à regarder leur famille comme partie d'un plus grand corps, qui était le corps de l'État. Les pères nourrissaient leurs enfants dans cet esprit ; et les enfants apprenaient, dès le berceau, à regarder la patrie comme une mère commune, à qui ils appartenaient plus encore qu'à leurs parents. Le mot de civilité ne signifiait pas seulement parmi les Grecs la douceur et la déférence mutuelle qui rend les hommes sociables ; l'homme civil n'était autre chose qu'un bon citoyen qui se regarde toujours comme membre de l'État, qui se laisse conduire par les lois, et conspire avec elles au bien public, sans rien entreprendre sur personne.

L'idée de liberté, qu'une telle conduite inspirait, était admirable. Car la liberté que se figuraient les Grecs était une liberté soumise à la loi, c'est-à-dire à la raison même reconnue par tout le peuple. Ils ne voulaient pas que les hommes eussent du pouvoir parmi eux. Les magistrats, redoutés durant le temps de leur ministère, redevenaient des particuliers qui ne gardaient d'autorité qu'autant que leur en donnait leur expérience. La loi était regardée comme la matresse : c'était elle qui établissait les magistrats, qui en réglait le pouvoir et qui enfin châtiât leur mauvaise administration.

(BOSSUET.)

VERSION ALLEMANDE.

In Tannenwalde.

Bald empfing mich eine Waldung himmelhoher Tannen, für die ich in jeder Hinsicht Respekt habe. Diesen Bäumen ist nämlich das Wachsen nicht so ganz leicht gemacht worden, und sie haben es sich in der Jugend sauer werden lassen. Der Berg ist hier mit vielen grossen Granitblöcken übersät, und die meisten Bäume mussten mit ihren Wurzeln diese Steine umranken oder sprengen, und mühsam den Boden suchen, woraus sie Nahrung schöpfen können. Hier und da liegen die Steine, gleichsam ein Thor bildend, über einander, und oben darauf stehen die Bäume, die nackten Wurzeln über jene Steinpforte hinziehend, und erst am Fusse derselben den Boden erfassend, so dass sie in der freien Luft zu wachsen scheinen. Und doch haben sie sich zu jener gewaltigen

Höhe emporgeschwungen, und, mit den umklammerten Steinen wie zusammengewachsen, stehen sie fester als ihre bequemen Kollegen im zahmen Forstboden des flachen Landes. So stehen auch im Leben jene grossen Männer, die durch das Ueberwinden früher Hemmungen und Hindernisse sich erst recht gestärkt und eine conbefestigt haben.

(H. HEINE.)

Février.

THÈME ALLEMAND.

La Charité.

En rentrant de nos promenades à la campagne, notre mère nous faisait presque toujours passer devant les pauvres maisons des malades ou des indigents du village. Elle s'approchait de leurs lits; elle leur donnait quelques conseils et quelques remèdes. Elle faisait de la médecine son étude assidue pour l'appliquer aux indigents; elle avait des vrais médecins le génie instinctif, le coup d'œil prompt, la main heureuse.

Elle ne nous écartait pas des plus affreux spectacles de la douleur et même de l'agonie. Je l'ai vue souvent debout, assise ou à genoux au chevet de ces grabats des chaumières, essayer de ses mains la sueur froide des pauvres mourants, les retourner sous leurs couvertures, leur réciter les prières du dernier moment, et attendre patiemment des heures entières que leur âme eût passé à Dieu au son de sa douce voix.

Elle faisait de nous aussi les ministres de ses aumônes. Nous étions sans cesse occupés, moi surtout, comme le plus grand, à porter au loin, dans les maisons isolées de la montagne, tantôt un peu de pain blanc, tantôt une bouteille de vin vieux et des morceaux de sucre, tantôt un peu de bouillon pour les vieillards épuisés. Les paysans nous connaissaient à deux ou trois lieues à la ronde. Ils ne nous voyaient jamais passer sans nous appeler par nos noms d'enfants, qui leur étaient familiers. Nous étions les fils de la dame: là où nous entrions, entraient une espérance, une consolation, un rayon de joie et de charité.

(LAMARTINE.)

VERSION ALLEMANDE.

Ein Friedhofsbesuch.

Beim Totengräber pocht es an:
 « Mach' auf, mach' auf, du greiser Mann,
 Thu' auf die Thür und nimm den Stab,
 Musst zeigen mir ein teures Grab! »

Eis tremder spricht's mit strupp'gem Bart.
 Verbrannt und rauh nach Kriegesart.
 « Wer heisst der Theure, der euch starb,
 Und sich ein Pfühl bei mir erwarb ? »
 « Die Mutter ist es, kennt ihr nicht
 Der Martha Sohn mehr am Gesicht ? »
 « Hilf Gott ! wie gross, wie braungebrannt !
 Hätt'nun und nimmer euch erkannt.
 Doch kommt und seht, hier ist der Ort,
 Nach dem befragt mich euer Wort ;
 Hier wohnt, verhüllt von Erd' und Stein,
 Nun euer totes Mütterlein. »
 Da steht der Krieger lang und schweigt,
 Das Haupt hinab zur Brust geneigt.
 Er steht und starrt zum teuren Grab
 Mit thränenfeuchtem Blick hinab.
 Dann schüttelt er das Haupt und spricht :
 « Ihr irrt, hier wohnt die Tote nicht !
 Wie schloss' ein Raum, so eng und klein,
 Die Liebe einer Mutter ein ! »

(VOGL.)

Mars.

THÈME ALLEMAND.

Mes premières années.

A peu de distance se trouvait notre petite métairie de Saint-Thomas, où je lisais à l'ombre des arbres fleuris qui entouraient nos ruches d'abeilles, et où je faisais de leur miel des goûters si délicieux. C'est de l'autre côté de la ville, au-dessus du moulin et sur la pente de la côte, qu'est cet enclos où, les jours de fête, mon père me menait cueillir des raisins de la vigne que lui-même avait plantée, ou des cerises, des prunes et des pommes des arbres qu'il avait greffés.

Avec très peu de bien, l'ordre, l'économie, le travail et surtout la frugalité nous entretenaient dans l'aisance. Le jardin produisait presque assez de légumes pour les besoins de la maison : l'enclos nous donnait des fruits, la récolte des grains de la petite métairie assurait notre subsistance, le troupeau de la bergerie de Saint-Thomas nous habillait de sa laine. Je vois encore ma mère la filer ; elle filait aussi le chanvre du champ, qui nous fournissait de linge, et quand, le soir, à la lueur d'une lampe qu'alimentait l'huile de nos noyers, la jeunesse du voisinage venait teiller avec nous ce beau chanvre, c'était un tableau ravissant.

Mais ce qui, dans mon souvenir, fait le charme de mes premières années, c'est l'impression qui me reste des sentiments dont mon

Höb
wie
Koll
auc
frü
fut comme imbue et pénétrée par l'inexprimable tendresse
ma famille avait pour moi. Si j'ai quelque bonté dans le
tère, c'est à ces douces émotions, à ce bonheur habituel
er et l'être aimé que je crois le devoir.

(MARMONTEL.)

VERSION ALLEMANDE.

Nach der Schlacht bei Valmy.

So war der Tag hingegangen; unbeweglich standen die Franzosen, Kellermann hatte auch einen bequemen Platz genommen; unsere Leute zog man aus dem Feuer zurück, und es war eben, als wenn nichts gewesen wäre. Die grösste Bestürzung verbreitete sich über die Armee. Noch am Morgen hatte man an nichts anderes gedacht, als die sämmtlichen Franzosen anzuspiesen und aufzuspeisen, ja mich selbst hatte das unbedingte Vertrauen auf ein solches Heer, auf den Herzog von Braunschweig zur Theilnahme an dieser gefährlichen Expedition gelockt; nun aber ging jeder vor sich hin, man sah sich nicht an, oder wenn es geschah, so war es, um zu fluchen oder zu verwünschen. Wir hatten, eben als es Nacht werden wollte, zufällig einen Kreis geschlossen, in dessen Mitte nicht einmal wie gewöhnlich ein Feuer konnte angezündet werden; die meisten schwiegen, einige sprachen, und es fehlte doch eigentlich einem jeden Besinnung und Urtheil. Endlich rief man mich auf, was ich dazu denke — denn ich hatte die Schaar gewöhnlich mit kurzen Sprüchen erheitert und erquickt, diesmal sagte ich: Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.

(GOETHE.)

Avril.

THÈME ALLEMAND.

Le vieil aveugle.

J'ai quatre-vingts ans. Tous mes enfants sont morts, excepté Marguerite, qui était la dernière de mes filles. Elle a été veuve à vingt-huit ans, et elle a refusé de se remarier pour venir me soigner et me nourrir dans la cabane où elle est née et où elle restera jusqu'à ma mort. Elle a une petite fille et un petit garçon, qui mènent les bêtes aux champs. Marguerite pioche le champ de pommes de terre et de sarrasin, ramasse le bois mort pour l'hiver; elle fait le pain de seigle; et moi, je ne fais rien que ce que vous voyez. Je garde l'âne, ou plutôt l'âne me garde, quand les enfants n'y sont pas: car il est vieux pour un animal, presque autant que je suis vieux pour un homme; mais il sait que je n'y vois pas, il

ne s'écarte jamais trop des chemins ; et, quand il veut s'en aller, il se met à braire, ou bien il vient frotter sa tête contre moi, tout comme un chien, jusqu'à ce que nous revenions ensemble à la cabane.

Jamais le temps ne me dure. Quand il fait beau, je m'assois à une bonne place au soleil contre un mur, contre une roche, contre un châtaignier ; et je vois en idée la vallée, le clocher, les maisons qui fument, les bœufs qui pâturent, les voyageurs qui passent et qui devisent en passant sur la route, comme je les voyais autrefois de mes yeux.

(LAMARTINE.)

VERSION ALLEMANDE.

Des Knaben Berglied.

Ich bin vom Berg der Hirtenknab,
 Seh' auf die Schlösser all' herab.
 Die Sonne strahlt am ersten hier,
 Am längsten weilet sie bei mir,
 Ich bin der Knab' vom Berge !

Hier ist des Stromes Mutterhaus
 Ich trink ihn frisch vom Stein heraus ;
 Er braust vom Fels in wildem Lauf,
 Ich fang ihn mit den Armen auf
 Ich bin der Knab' vom Berge.

Der Berg, der ist mein Eigentum,
 Da zieh'n die Stürme rings herum,
 Und heulen sie von Nord und Süd
 So überschallt sie doch mein Lied :
 Ich bin der Knab' vom Berge !

Sind Blitz und Donner unter mir,
 So steh' ich hoch im Blauen hier.
 Ich kenne sie, und rufe zu :
 Lasst meines Vaters Haus in Ruh'.
 Ich bin der Knab' vom Berge !

Und wenn die Sturmglock' einst erschallt,
 Manch Feuer auf den Bergen wallt,
 Dann steig' ich nieder, tret' ins Glied,
 Und schwing mein Schwert, und sing mein Lied :
 Ich bin der Knab' vom Berge ! (UHLAND.)

Mal.

THÈME ALLEMAND.

Les Gaulois et les Celtes.

A une époque inconnue, les Celtes se séparèrent de leurs frères asiatiques ; ils prirent à l'ouest et marchèrent dans cette direction tant qu'il y eut de la terre pour les porter.

L'Europe était alors, comme la Gaule, couverte de forêts vierges, où, n'eussent été les fleuves débordés, l'écureuil aurait pu courir de l'Oural à l'Océan, sans jamais toucher terre. Les Celtes, sortis des steppes de la haute Asie, tour à tour glacés et brûlés, s'engagèrent résolument dans l'insondable profondeur des grands bois, s'arrêtant peut-être aux clairières pour y semer un peu d'avoine et de seigle qu'ils avaient apportés d'Asie, et menant avec eux le bœuf et le cheval, que les plus anciens peuples surent dompter, le chien, le mouton, la chèvre et le coq, déjà réduits à l'état domestique, et le porc, dont la chair, cuite en de grossières poteries, resta leur aliment principal. Le sanglier fut plus tard le symbole et l'enseigne des nations gauloises.

A forced'aller et de franchir fleuves et montagnes, ils arrivèrent, un jour, au bord de la grande mer qui bornait l'Occident. D'un point de ses côtes, ils virent de hautes falaises blanchir à l'horizon et voulurent encore les atteindre. La grande île qui flanque la Gaule devint ainsi leur domaine; ils s'arrêtèrent seulement quand, du haut des derniers promontoires de l'Écosse et de l'Irlande, ils ne trouvèrent devant eux que l'immensité de l'Océan.

(V. DURUY.)

VERSION ALLEMANDE.

Paris.

Paris ist eigentlich Frankreich; dieses ist nur die umliegende Gegend von Paris. Abgerechnet die schönen Landschaften und den liebenswürdigen Sinn des Volks im allgemeinen, so ist Frankreich ganz öde, auf jeden Fall ist es geistig öde; alles, was sich in der Provinz auszeichnet, wandert früh nach der Hauptstadt, dem Foyer alles Lichts und alles Glanzes. Frankreich sieht aus wie ein Garten, wo man alle schönen Blumen gepflückt hat, um sie zu einem Strausse zu verbinden, und dieser Strauss heisst Paris. Es ist wahr, er duftet jetzt nicht mehr so gewaltig, wie nach jenen Blüthetagen des Julius, als die Völker von diesem Dufte betäubt wurden. Er ist jedoch noch immer schön genug, um bräutlich zu prangen an dem Busen Europas. Paris ist nicht bloss die Hauptstadt von Frankreich, sondern der ganzen civilisierten Welt, und ist ein Sammelplatz ihrer geistigen Notabilitäten. — Versammelt ist hier alles, was gross ist durch Liebe oder Hass, durch Fühlen oder Denken, durch Wissen oder Können, durch Glück oder Unglück, durch Zukunft oder Vergangenheit. Betrachtet man den Verein von berühmten oder ausgezeichneten Männern, die hier zusammentreffen, so hält man Paris für ein Pantheon der Lebenden.

(H. HEINE.)

Jun.

THÈME ALLEMAND.

Souvenirs d'enfance.

Hors le temps que je passais à lire ou écrire auprès de mon père, et celui où l'on me menait promener, j'étais toujours avec ma tante, à la voir broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté d'elle; et j'étais content. Son enjouement, sa douceur, sa figure agréable m'ont laissé de si fortes impressions, que je vois encore son air, son regard, son attitude: je me souviens de ses petits propos caressants; je dirais comment elle était vêtue et coiffée, sans oublier les deux crochets que ses cheveux noirs faisaient sur ses tempes, selon la mode de ce temps-là.

Je suis persuadé que je lui dois la passion pour la musique, qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons, qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignait d'elle et de tout ce qui l'entourait la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel, que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient, même aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer.

(J.-J. ROUSSEAU.)

VERSION ALLEMANDE.

Frankfurt am Main.

Die besten seiner Helden, sie lagen in Sachsen tot,
Da floh Carolus Magnus der Kaiser in grosser Not.
« Lasst eine Furt uns suchen längshin am schönen Main
O weh, da liegt ein Nebel, der Feind ist hinterdrein ! » —
Nun betete Kaiser Carol auf Knien an seinem Speer,
Da teilte sich der Nebel, eine Hirschin ging daher.
Die führte irhe Jungen hinüber zum andern Strand.
So machte Gott den Franken die rechte Furt bekannt.
Hinüber zogen alle wie Israel durchs Meer,
Die Sachsen aber fanden im Nebel die Furt nicht mehr.
Da schlug der Kaiser Carol mit seinem Speer den Sand:
« Die Stätte sei hinfüre der Franken Furt genannt. »
Er kam da bald zurtücke mit neuer Heeresmacht,
Damit er der Sachsen Lande zu seinem Reich gebracht.
Doch dort am Main erpranget nun eine werte Stadt,

Die reich ist aller Güter und edle Bürger hat.

Es ward da mancher Kaiser gekrönt mit Carols Kron'
Und feierlich gesetzt auf goldgestickten Thron.

Da briet man ganze Rinder, erströmte der Fülle Horn.

Es schöpfte jeder Arme Wein sich aus reichem Born.

Im Rümor ¹ füllte dem Kaiser der Erzschenk den Pokal,
Mit Kaiserbildern wurden bedeckt alle Wände im Saal.

Bedeckt sind alle Wände bis an den letzten Saum, —
Kein neuer Herrscher fände zu seinem Bildnis Raum.

Der erste deutsche Kaiser gab Namen dieser Stadt,
Die auch den letzten Kaiser in ihr gekrönt hat.

(A. KOPISCH.)

4° Sujets de devoirs de sciences.

Observations relatives aux devoirs de sciences.

Pour les leçons de sciences (Mathématiques et Leçons de choses), on demande, à moins d'indication contraire, non un développement, mais un plan assez détaillé, faisant ressortir la méthode qu'on emploie, les idées principales qu'on se propose de mettre en relief. En regard du plan, dresser la liste des objets à montrer, des expériences à réaliser.

Novembre 1899.

Le cheval : sa description ; en rapprocher quelques animaux qui lui ressemblent.

Plan détaillé d'une leçon en Huitième. Développer une partie de ce plan.

Décembre.

Etablir le programme d'exercices de calcul mental à proposer aux élèves des classes élémentaires sur la numération, l'addition et la soustraction.

Commenter ce programme en quelques mots, afin de montrer soit l'enchaînement et la progression des difficultés, soit les moyens par lesquels on fera comprendre aux élèves quelques-uns des procédés employés, etc.

Janvier 1900

Histoire d'une bougie : suif et chandelle, fabrication de la bougie, sa combustion.

Sous ce titre on peut ranger une ou plusieurs leçons dont on donnera le plan détaillé.

Indiquer les objets à montrer, les expériences à réaliser. Développer une partie du sujet.

Février.

Division des nombres entiers et décimaux dans les classes élémentaires. Marche à suivre dans cette étude, explication qu'il est possible de donner. Indiquer tous les cas intéressants qu'il convient de prévoir.

Mars.

Plan d'une leçon en Septième sur le fer et ses variétés : extraction, usages.

Avril.

Indiquer et justifier, aussi rigoureusement que possible, les procédés pour inscrire dans un cercle un polygone de 3, 4, 5 côtés ou d'un nombre toujours double de côtés.

Noter, en outre, ce qu'on se bornerait à dire sur ce sujet, et à propos du dessin par exemple, aux enfants des classes élémentaires.

Mai-Juin.

Le maître a mis entre les mains de chacun de ses élèves une plante aussi complète que possible, avec ses feuilles, ses fleurs, ses fruits, etc. Il en fait une description et essaie quelques généralisations.

Les candidats choisiront une plante commune se prêtant bien à cet examen, et dont on précisera l'espèce ; on les prie de faire leur description sur la plante elle-même et de ne pas la prendre dans un livre.

II.**Université de Caen**

PHILOSOPHIE

Limites de la psychologie. — Psychologie cellulaire ; psychologie collective.

Perception extérieure ; jugement d'extériorité.

La reconnaissance des souvenirs, jugement d'antériorité.

HISTOIRE

Du rôle de Fleury jusqu'à la fin de la guerre de la succession de Pologne.

GÉOGRAPHIE

Les Balkhans.

DISSERTATION FRANÇAISE

Agrégation

Comparer le Crispin du *Légataire* aux valets de Molière.

Licence

Comparer la scène de Babilie et de M. Josse, de Larivey (Darresteler et Hatzfeld, p. 373) à la scène VI de l'acte II des *Femmes savantes*.

DISSERTATION LATINE

Expendetur illud Quintiliani de historia : « Scribitur ad narrandum non ad probandum » (*Inst. Orator.*, X, 1, 31).

VERSION LATINE

Quintilien, X, 3 : « Sed et illa ex Latinis conversio — quod imitari non possumus. »

THÈME LATIN

Montesquieu. *Grandeur et Décadence des Romains*, VIII. « Après l'expulsion des rois — se changer peu à peu en un état populaire ».

THÈME GREC

Fénelon, *Lettre à l'Académie*, VI. Depuis : « Pour la tragédie... », jusqu'à : « ... tant de voyages ».

GRAMMAIRE ET PHILOGIE

Agrégation

- 1° Homère, *Odyssée*, XXI. Etudier les vers 330-342.
- 2° Expliquer la conjugaison du verbe $\beta\acute{\epsilon}\omega$.
- 3° L'emploi du datif d'intérêt en grec.
- 4° Etudier, au point de vue de la métrique, les vers d'Homère indiqués plus haut.
- 5° Virgile, *Énéide*, livre IV. Etudier les vers 554-570.
- 6° Que reste-t-il en latin des formes de l'optatif ?
- 7° De l'emploi des distributifs en latin.
- 8° Etudier, au point de vue de la métrique, les vers 570-598 du premier livre de Lucrèce.

ANGLAIS

Dissertation anglaise

Agrégation. — Scan lines 241-248 of the *Prologue of the Legend of Good Women* and add metrical commentary.

Licence. — Addison's criticism of *Paradise Lost* in the *Spectator* (N° 267 and following Saturday papers).

Version

Shakespeare. *Henry V*, IV. Prologue, 1-34.

Dissertation française

Agrégation. — Que pensez-vous de cette opinion de M. Taine, que *Comus* est peut-être le chef-d'œuvre de Milton ?

Certificat. — Addison critique littéraire.

Thème

La Fontaine, *Le Bûcheron et Mercure*, depuis : « Un bûcheron... », jusqu'à la fin.

ALLEMAND

Dissertation allemande

Agrégation. — Voss und Goethe als Idyllendichter.

Licence. — Kleist als Novellist.

Dissertation française

Certificat. — Comment organiseriez-vous l'enseignement oral de l'allemand dans les classes supérieures de nos lycées ?

Version

Goethe, *Winckelmann*, Schönheit...

Thème

Hugo, *Les Misérables*, livre I, ch. XIII. *Ce qu'il croyait*. Depuis : « Comme on l'a vu, la prière, etc... », jusqu'à la fin du chapitre.

Ouvrages signalés

Morceaux choisis de Victor Hugo, poésie, librairie Ch. Delagrave, Paris, 1900.

Histoire générale des Beaux-Arts, par M. ROGER PÉYRE, librairie Ch. Delagrave, Paris, 1898.

School of Latin, University of Texas, décennial report, par M. THOMAS FITZ-HUGH, Berlin, librairie Mayer et Muller, 1900.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. J. Confès

HUITIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 13

15 FÉVRIER 1900.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
57	LA SATIRE ROMAINE D'HORACE A JUVÉNAL....	Gaston Boissier, de l'Académie française.
58	LES <i>Brigands</i> DE SCHILLER.....	Arthur Chuquet, Professeur au Collège de France.
65	HISTOIRE DE L'ORGANISATION DE L'ÉTAT AU XIX ^e SIÈCLE. — <i>Le Souverain</i> . — III....	Charles Seignobos, Professeur à l'Université de Paris
62	LE THÉÂTRE DE REGNARD. — <i>Les Folies amoureuses</i> (Odéon).....	N.-M. Bernardin, Professeur de rhétorique au lycée Charlemagne.
67	SUJETS DE DEVOIRS (<i>certificat</i>).....	Université de Paris.
68	OUVRAGE SIGNALÉ.	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^o)

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J. F., à M... — Nous avons bien reçu les devoirs que vous nous avez adressés ; mais ayez l'obligeance de laisser dorénavant une marge plus large pour les corrections.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

La satire romaine, d'Horace à Juvénal.

Cours de M. GASTON BOISSIER

Professeur au Collège de France.

Après avoir remarqué qu'entre Horace et Juvénal, l'histoire de la satire romaine ne présente qu'un grand nom, celui de Perse, Quintilien ajoute qu'il y eut aussi, à la même époque et dans le même genre, quelques écrivains de talent, « dont la postérité conservera sans doute le souvenir. » Il ne peut être question de Juvénal, qui n'a encore rien publié. Quels sont donc ces écrivains de l'époque de Domitien auxquels l'auteur de *l'Institution oratoire* fait allusion dans cette formule d'éloge ?

Nous connaissons un satirique de cette époque : c'est un certain Turnus, personnage d'assez basse extraction et dont Martial nous dit qu'il « a tourné du côté de la satire son cœur énergique ». Nous savons aussi qu'il a été l'ami de Domitien, et que celui-ci lisait ses vers avec plaisir. Cela ne doit pas nous étonner : la seule indication que nous ayons sur son œuvre, c'est qu'il y attaquait violemment Néron. Ces attaques ne témoignent pas d'un très grand courage. La dynastie des Flaviens abhorrait Néron, et cherchait par tous les moyens à éteindre son souvenir : il semble donc que Turnus ait pu, quoi qu'en dise Martial, dire beaucoup de mal de Néron, sans avoir pour cela un cœur très audacieux. D'une façon générale, les empereurs romains n'ont

jamais été loués que de leur vivant. Dès qu'ils sont morts, on les attaque sans mesure et en toute sécurité ; car, le plus souvent, le nouvel empereur s'est débarrassé de son prédécesseur pour le remplacer sur le trône. D'ailleurs, nous avons sous le nom de Turnus des vers admirables contre Néron ; mais ils ne sont pas de Turnus : ils sont en réalité d'un écrivain français du xvii^e siècle, de Balzac. La plupart des critiques s'y sont trompés : erreur d'autant plus singulière que ces vers se retrouvent dans la correspondance de Balzac, et que Balzac lui-même s'en reconnaît l'auteur ; il eût donc été facile de remonter à la source. Quant au véritable Turnus, ce fut sans doute un poète courtisan, dont tout le talent consistait à attaquer les empereurs morts depuis longtemps pour flatter les empereurs vivants.

Mais, outre le nom de Turnus, nous avons conservé de cette époque un fragment d'une satire fort curieuse, qui porte le nom d'une femme, Sulpicia. Cette Sulpicia, nous la connaissons déjà : Martial en a parlé ; il nous apprend qu'elle avait composé des vers d'amour. Ce qui fait l'intérêt de ce détail, c'est que les femmes écrivains ont été très rares à Rome. La première qui ait figuré dans la littérature romaine s'appelait aussi Sulpicia : elle vivait sous le règne d'Auguste, dans le petit cercle littéraire de Messala, illustré par Tibulle. Il y avait alors un grand nombre de salons littéraires, dont le plus florissant était celui de Mécène, que fréquentaient Virgile, Horace et Propertius. De la seconde Sulpicia, nous avons conservé quelques élégies ; elle avait fait aussi des vers de passion, parfois même très libres, mais qu'elle dédiait à son mari. Aussi Martial déclare-t-il qu'il est impossible de trouver une femme à la fois plus légère et plus sage :

Nullam dixeris esse nequiores,
Nullam dixeris esse sanctiores.

De cette Sulpicia, il nous est resté une satire contre les Domitiens, écrite à propos de l'expulsion des philosophes ; mais c'est une œuvre dont l'origine est suspecte. Personne n'a jamais vu un manuscrit où elle se trouvât rapportée sous le nom de Sulpicia. Elle fut imprimée pour la première fois à l'époque de la Renaissance. On peut donc supposer qu'elle a été composée par un savant du xiv^e ou du xv^e siècle, de même que les fameux vers de Turnus furent écrits par Balzac.

On ne pourrait donc mentionner aucune œuvre satirique entre Horace et Juvénal, si nous ne possédions de cette époque deux *Satires Ménippées*, qui sont des chefs-d'œuvre. La satire « ménippée » était une satire où se mêlaient les vers et la prose ; elle tirait son nom du philosophe grec Ménippe, qui l'avait inventée. Ce genre

eut beaucoup de succès à Rome ; il avait été introduit dans la littérature latine par Varron. Les satires ménippées de Varron sont, en général, dirigées contre les systèmes philosophiques, sans passion et sans colère, mais avec finesse et esprit ; c'était un moyen de faire connaître aux Romains la philosophie grecque, en la raillant, pour ne pas les scandaliser.

De ces deux *Satires Ménippées*, l'une est le *Satyricon* de Pétrone. Nous nous bornerons à le citer. L'extrême liberté d'inspiration et de langage qui règne dans cette œuvre en rend l'étude fort difficile devant un auditoire. Tout un côté de la civilisation grecque et romaine, la corruption élégante et raffinée des époques de décadence, y est mis à nu par une plume alerte, dont le réalisme audacieux ne nous fait grâce d'aucun détail. Cependant, le *Satyricon* est une des œuvres les plus spirituelles et les plus intéressantes que l'antiquité nous ait laissées. On l'a appelée, d'un mot heureux, *purissima impuritas*. En effet, le style en est charmant, du tour le plus ingénieux et le plus délicat ; c'est la langue de la conversation du monde à cette époque. On y trouve aussi une étude fidèle de la langue populaire, grâce aux artisans et aux petits bourgeois que l'auteur introduit dans le cadre de l'action. Le fond de la satire révèle de grandes qualités d'observation déliée et subtile. C'est l'œuvre d'un aristocrate intelligent, qui s'est amusé à étudier de près les mœurs de la société contemporaine et à les reproduire.

L'autre pièce est la célèbre satire écrite par Sénèque, le disciple sévère du stoïcisme, en un jour de grosse gaieté. Elle fut composée à propos de la mort de Claude. Sénèque s'était trouvé dans une situation des plus singulières. Quand Claude arriva à l'empire, il éprouvait une vive affection pour ses trois nièces, les trois filles de Germanicus, très jolies et très distinguées, mais parfaitement immorales. Elles tenaient un salon, et Sénèque était sans doute l'âme de ce salon. On dit aussi qu'il avait été l'amant de l'une d'elles, Junie. Malheureusement, elles attirèrent tellement l'attention du peuple romain, que la femme de Claude, Messaline, en fut très jalouse ; elle frappa successivement au moins deux des sœurs. Junie, envoyée en exil, reçut l'ordre de mourir. L'autre mourut aussi. Quant à Sénèque, il fut banni : la cause de son exil, on la déclara ouvertement devant le Sénat, c'étaient ses relations avec Junie. Sénèque fut très ému du grand bruit mené autour de cette affaire, et il supporta assez difficilement les rigueurs de l'exil. D'abord, il écrivit à sa mère une *consolation*. Bientôt, il perdit courage ; ce philosophe stoïcien était, dans la vie, peu énergique et peu résigné. Claude ne songeant pas à le rappeler, il devait

rester éloigné de Rome pendant sept ans. C'est alors qu'il écrit une *consolation* à Polybe, affranchi de Claude, où il décernait des compliments exagérés à l'empereur, dans l'espérance d'obtenir son retour. Il revint, en effet, mais ce n'est pas à Polybe qu'il dut cette heureuse fortune. Claude s'était débarrassé de Messaline, et il avait épousé Agrippine, une des trois sœurs dont l'amitié pour Sénèque l'avait autrefois inquiété. Elle obtint la grâce du philosophe, et Sénèque rentra à la cour de Claude.

Il était de règle, à Rome, que le nouvel empereur fit l'éloge de celui qu'il remplaçait sur le trône. Après la mort de Claude, Néron chargea son précepteur de cette apologie officielle. Sénèque fut donc obligé de faire l'éloge de l'homme qu'il exécrait. Il s'acquitta fort habilement de cette mission difficile. Pour se dédommager de toutes les persécutions et de toutes les humiliations qu'on lui avait infligées, il écrivit une satire. C'est à la fois l'œuvre d'un rhéteur consciencieux et d'un ennemi personnel de Claude. Le titre véritable en est : *Ludus de morte Cæsaris* (plaisanterie sur la mort de l'empereur) ; Dion l'appelle *Apokolokyntose* (métamorphose en citrouille). Comment expliquer ce second titre ? Il n'est pas question d'une pareille métamorphose dans l'œuvre de Sénèque. Il faut y voir sans doute un nom « parodique », dérivé de ἀποθέωσις. La satire commence par des vers. C'était, dit Sénèque, le 15 octobre ; et ici, se place une description de l'automne. C'était, ajoute-t-il, vers le milieu du jour, et il décrit cette heure en quelques vers. Puis, il reprend en prose : « Je pense que vous me comprendrez mieux, si je vous dis qu'on était au mois d'octobre, et au troisième jour avant les ides. Je ne saurais vous dire précisément l'heure. On mettrait plus facilement d'accord les philosophes que les horloges. » Il raconte alors d'une manière fort plaisante la mort de Claude : « Claude commence à pousser son âme au dehors, mais il ne peut lui trouver une issue. Alors Mercure, qui s'était toujours amusé de cette facétieuse nature, appelle une des trois Parques, et lui dit : pourquoi, femme cruelle, permets-tu qu'on tourmente ce pauvre homme ? Il ne fallait pas le torturer si longtemps ; voici soixante-quatre années qu'il lutte avec son âme. Pourquoi lui en veux-tu ? Laisse une fois dire vrai les astrologues, qui, depuis qu'il est devenu prince, l'enterrent tous les ans, tous les mois. Du reste, ce n'est pas merveille s'ils se trompent ; personne n'a jamais su l'heure de sa naissance. En effet, personne n'a jamais cru qu'il fût né. Allons, fais ta besogne. — Par Hercule ! répondit Clotho, je voulais ajouter quelques jours à sa vie, pour qu'il fit citoyens ce peu de gens qui restent à l'être. Car il s'était promis

de voir en toge tous les Grecs, les Gaulois, les Espagnols et les Bretons. Mais, puisqu'il te convient de laisser pour la graine quelques étrangers, et qu'ainsi tu l'ordonnes, ainsi soit-il. » Quand il est mort, on en fait un dieu, et les plaisanteries continuent. Comment ne pas s'étonner de l'audace de Sénèque, ce premier ministre de la cour impériale, qui, chargé de faire l'éloge de Claude, en profite pour le tourner en ridicule ? Il est vrai qu'il y avait des circonstances atténuantes. On a dit souvent que, dans l'empire romain, les Juifs et les chrétiens étaient les seuls à refuser d'adorer l'empereur après sa mort. En réalité, c'était une religion à laquelle la grande masse du peuple ne croyait plus : à Rome, elle se réduisait à quelques pratiques banales, et on se contentait de ces marques de respect extérieur. L'apothéose impériale était restée vivante dans les provinces, où l'empire était aimé et respecté ; là, on oubliait l'empereur pour acclamer le nom même de Rome, et le culte d'un homme devenait alors l'expression du respect universel pour cette puissance qui maintenait la paix dans le monde. Les Romains, au contraire, célébraient cette coutume nationale sans enthousiasme et presque à regret, et c'est ainsi qu'on peut expliquer comment Sénèque a pu se permettre de remplacer l'oraison funèbre de Claude par une simple bouffonnerie.

Claude arrive donc chez Jupiter. On annonce au roi des dieux qu'il vient de se présenter un personnage de haute taille, qui semble toujours menacer quelqu'un, car il ne cesse de murmurer et de remuer la tête. On lui a demandé quel était son pays : il a répondu d'une voix bégayante et inarticulée, et personne n'a pu le comprendre. Alors, Jupiter appelle Hercule, qui, s'étant promené à travers le monde entier, devait connaître toutes les nations, et il lui commande d'aller voir quel est cet étranger. Dans le premier moment, Hercule se sentit tout troublé lorsqu'il aperçut cette physionomie d'un genre nouveau, cette démarche extraordinaire ; et, quand il entendit cette voix, qui n'était celle d'aucun animal terrestre, mais dont les sons rauques semblaient annoncer quelque animal marin, il crut qu'il lui tombait sur les bras un treizième travail. « Après un examen plus attentif, il crut reconnaître une façon d'homme ; il s'approcha donc, et, chose facile à comprendre pour un amateur de grec, il lui dit : τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοί πρόλις (qui es-tu, d'où viens-tu, quel est ton pays) ? A ces mots, Claude est tout joyeux de rencontrer là des philologues ; il espère qu'il va trouver à placer ses histoires. Et lui aussi, à son tour, avec un vers d'Homère, fait entendre qu'il est César :

Ἰλιόθεν με φέρων ἔνεμος Κικόνεσσι πέλκασεν.

Or, le vers qui suit, emprunté également à Homère, eût été plus vrai :

Ἐνθα δ' ἐγὼν πόλιν ἔπραθον, ὄλεσα δ' αὐτούς.

Peu s'en fallut qu'il ne fût croire son histoire à Hercule, n'eût été la Fièvre, qui, laissant ses autels, était venue avec lui ; tous les autres dieux étaient restés à Rome. — Cet homme, dit-elle, te conte de purs mensonges ; je te le dis, moi qui vécus tant d'années avec lui. C'est à Lyon qu'il est né, à seize bornes de Vienne ; c'est un franc Gaulois. Aussi, comme devait faire un Gaulois, il a pris Rome. Je te le donne pour né à Lyon, où Licinius régna tant d'années. Toi, qui as couru plus de pays que le plus infatigable muletier, tu dois connaître les Lyonnais, et savoir que bien des milles séparent le Xanthe du Rhône. — Là-dessus, Claude devient tout blême, et crie aussi haut qu'il peut faire gronder son courroux. Ce qu'il disait, personne ne le comprit. Il ordonnait de conduire la Fièvre au supplice, avec ce geste par lequel ses mains énervées, assez fortes seulement pour cela, commandaient d'ordinaire qu'on décollât des hommes. Vous eussiez dit que tous étaient des affranchis, à voir comme ils s'inquiétaient peu de lui. Alors Hercule : — « Ecoute-moi, dit-il, toi, et cesse de faire le sot : tu es ici dans un pays où les rats rongent le fer. Vite, dis-moi la vérité, sinon je rabats ton impertinence. »

Le reste de la pièce présente les mêmes qualités de verve, d'imagination et d'esprit. Les dieux tiennent conseil, pour savoir ce que l'on doit faire de cette nouvelle divinité, et Sénèque en profite pour insérer dans la suite du récit la parodie d'une séance du Sénat, où l'on avait ouvert le ciel à Claude. Auguste y attaque violemment son successeur. On décide enfin de l'envoyer aux Enfers. En traversant la terre, il aperçoit sa pompe funèbre :

« Tandis qu'ils descendent par la voie sacrée, Mercure demande ce que veut dire tout ce concours de gens, si ce ne sont pas les funérailles de Claude ? En effet, le cortège était des plus magnifiques, et comme on n'avait rien épargné pour la dépense, il était aisé de voir qu'on enterrait un dieu : des gens avec flûtes, cornets, trompettes de mille formes ; il y en avait une telle foule, une telle cohue, que Claude lui-même eût pu les entendre. Tous étaient pleins de joie, pleins d'allégresse. Le peuple romain se promenait comme en liberté. Agathon et quelques autres avocats pleuraient, mais de tout cœur. Les jurisconsultes sortaient de leurs tombes, pâles et maigres, ayant à peine un souffle, comme des malheureux qui revenaient à la vie. Un d'eux, voyant les avocats qui se

groupaient et déplorait leur fortune, s'approcha d'eux et leur dit : « Je vous disais bien que les Saturnales ne dureraient pas toujours. » Claude, voyant ses funérailles, comprit qu'il était mort ; car on chantait à tue-tête un hymne de deuil, en vers anapestes. Il était fort ravi d'entendre sa louange, et désirait jouir plus longtemps de ce spectacle. Mais le Talthybios des dieux mit la main sur notre homme, et, lui enveloppant la tête de peur qu'on ne le reconnût, l'entraîna par le Champ-de-Mars ; puis, entre le Tibre et la Voie-Couverte, il descendit aux Enfers. Déjà, par un chemin plus court, Narcisse, son affranchi, l'avait précédé pour faire les honneurs à son patron. »

Aux Enfers, il retrouve tous les gens qu'il a fait tuer jadis. « Dès son arrivée, accourent, en battant des mains, des gens qui chantent : nous l'avons trouvé ; réjouissons-nous ! Au milieu de cette multitude, est Mnestor, le pantomime, que, pour qu'il eût plus de grâce, Claude avait fait raccourcir. Bientôt aussi parvient jusqu'à Messaline la nouvelle de son arrivée. » Mais Claude oubliait facilement les meurtres qu'il avait ordonnés. « Tout est plein d'amis, s'écrie-t-il, πάντα πλήρη φίλων. » Cependant, les morts, ses anciennes victimes, le reconnaissent, et lui font un très mauvais accueil. « Par quel hasard êtes-vous ici ? » leur demande Claude. P. Pompéius lui répond : « Que dis-tu, le plus cruel des hommes ? Tu demandes par quel hasard ? Quel autre nous a envoyés ici que toi, l'assassin de tous tes amis ? Allons devant les juges : je vais te montrer où ils siègent. » Il le conduit au tribunal d'Éaque. Éaque informait suivant la loi Cornélia, portée contre les meurtriers. Pompéius demande que le nom de Claude soit inscrit, et il signe au-dessous : « Sénateurs tués, xxx ; chevaliers romains, cccxv et plus ; simples citoyens, autant que de sable et de poussière. » Effrayé, Claude promène ses regards de tous côtés ; il cherche quelque avocat pour le défendre ; personne ne veut se charger de sa cause. Il est condamné à jouer aux dés dans un cornet percé. « Et le voici qui déjà commence à chercher ses dés toujours fugitifs, sans rien gagner. »

Voilà tout ce qui nous reste de la satire romaine à cette époque. Remarquons d'ailleurs que ces différentes pièces ne sont pas des œuvres satiriques proprement dites, à la façon de celles d'Horace et de Lucilius. Elles pourraient être rattachées à d'autres genres littéraires. Mais, si les œuvres satiriques étaient rares, en revanche l'esprit satirique vivait toujours, et il s'exerçait d'une autre façon contre le souverain. L'opposition en matière politique était peu importante, car l'empire avait été accepté dès les premiers jours. Mais, à défaut d'opposition poli-

tique, il y avait une opposition personnelle dirigée contre l'empereur lui-même, qu'on ne se lassait pas d'attaquer et de critiquer. Les attaques venaient surtout des *convivia* et des *circuli* (les repas et les cercles), où se réunissaient tous les mécontents, seigneurs, bourgeois, écrivains. On peut dire que ce sont les dîners (*convivia*) qui, à Rome, ont donné naissance à la vie mondaine. A la différence de la civilisation grecque, les mœurs romaines de l'époque impériale laissaient à la femme une grande liberté. Au lieu de rester à la maison pour filer de la laine, elle accompagnait son mari lorsqu'il allait dîner en ville ; grâce à cette coutume, les relations mondaines se multiplièrent, et on prit l'habitude de se réunir pour causer : à table, on abordait tous les sujets, surtout les sujets politiques, et on prenait parti pour ou contre le souverain. Quant aux *circuli*, c'étaient des réunions qui avaient lieu en général sur la place publique. Dans une société où il y a des esclaves, le travail est toujours déconsidéré, et les anciens ne travaillaient pas. Mais ils se promenaient beaucoup, et, dans leurs promenades, ils se rencontraient et causaient des affaires politiques. Les places, les portiques, les basiliques étaient leurs lieux ordinaires de réunion. D'ailleurs, en ces endroits, les distractions ne manquaient pas ; l'animation était considérable, toute la vie de Rome s'y concentrait : des baladins et des chanteurs amusaient la foule ; le poète sans réputation et sans fortune montait sur un banc et lisait ses vers. Il serait curieux de reconstituer la physionomie originale d'une rue ou d'un carrefour de Rome à cette époque ; il y a là un détail des mœurs romaines qui nous échappe.

Les empereurs, qui connaissaient ces réunions, les surveillaient avec soin. D'abord, ils avaient à leur disposition un corps de police, les *frumentarii* : des soldats déguisés allaient se mêler aux groupes des flâneurs, pour surprendre les propos imprudents. Mais ce moyen d'information n'aurait pas suffi ; les hommes de police étaient peu nombreux, et d'ailleurs il leur était difficile de pénétrer dans les dîners. Aussi, les empereurs avaient-ils pris l'habitude de recruter des délateurs qu'ils récompensaient largement ; ceux-ci se faisaient inviter à dîner, ils écoutaient les conversations et rapportaient ensuite au monarque ce qu'ils avaient entendu. Malgré tous les dangers auxquels ils étaient exposés, les gens du monde faisaient des vers, surtout des vers satiriques, et les lisaient en public, dans les *convivia* et dans les *circuli* ; mais le secret était vite trahi. Il est vrai que les empereurs hésitèrent longtemps à sévir contre ceux qu'on leur dénonçait. Auguste disait à Tibère : « Laissez dire ; cela importe peu, pourvu qu'on ne puisse rien

faire ». A son tour, Tibère voulut d'abord pratiquer cette maxime généreuse : « Dans un Etat libre, il faut que chacun puisse parler librement ». Et il ajoutait avec une singulière clairvoyance : « Si vous ouvrez cette fenêtre, tout entrera par là ». En effet, quand on a commencé à punir pour des écrits ou pour des paroles, on ne s'arrête plus. C'est ce qui arriva. Dion raconte qu'un homme fut jeté pour un bon mot du haut de la roche Tarpéienne. Un autre fut forcé de s'étrangler en prison. Un malheureux auteur d'atellanes, pour un vers suspect, fut brûlé vivant dans l'arène. A cette époque, l'esprit satirique, qui ne peut plus s'exprimer librement, se réfugie dans ces attaques sournoises, dont la violence se dissimule sous une phrase à double sens. Il nous est resté quelques-uns de ces mots, qui sont assez piquants, comme celui-ci sur Tibère : « Dans sa jeunesse, Tibère aimait les bons repas. Mais il ne boit plus de vin, depuis qu'il boit du sang ; il boit le sang aussi avidement qu'il buvait autrefois le vin ». Contre Néron, on avait imaginé un calembour, qui reposait sur le double sens du mot *tollere* qui veut dire à la fois *élever* et *enlever* ou *faire périr*. On demandait à Néron : « Que ferez-vous d'Octave, s'il remporte la victoire ? » Et Néron répondait : « Amplificandum, ornandum, tollendum ». — On disait aussi, à propos de Néron qui avait fait tuer sa mère : « Qui peut nier que notre prince soit le descendant d'Enée ? L'un a levé (*sustulit*) sur ses épaules son père, l'autre a enlevé (*sustulit*) sa mère. »

Avec Juvénal, cette veine satirique n'est pas épuisée. Son œuvre nous présente, en effet, une sorte de combinaison de la satire philosophique et morale, qu'avait déjà créée Horace, avec la satire mordante et âpre dont Lucilius avait été le premier représentant, et qui servit plus tard, comme nous l'avons vu, à attaquer sous forme d'épigrammes les empereurs vivants ou leurs prédécesseurs. Par ces deux caractères qu'elle réunit, la satire de Juvénal est essentiellement romaine ; ce poète renouvelle le genre en le ramenant aux sources mêmes du génie national. Horace meurt quelques années avant la naissance du Christ. Juvénal est du commencement du second siècle de notre ère. Pendant le premier siècle, d'ailleurs peu connu, l'esprit satirique n'a pas complètement disparu ; mais le despotisme impérial l'a réduit au silence. La satire va reprendre tout son éclat avec Juvénal.

A. D.

« Les Brigands » de Schiller

Cours de M. ARTHUR CHUQUET

Professeur au Collège de France.

Esquissé sans doute vers 1777, poursuivi l'année suivante, abandonné en 1779, repris, remanié, retouché, refondu dans l'année 1780, le drame des *Brigands* était terminé lorsque son auteur sortit de l'Académie militaire de Stuttgart, et il parut à la foire de Pâques 1781.

Un récit de Schubart, dans le *Magasin souabe* de 1775, avait fourni le sujet. Schubart racontait que les deux fils d'un gentilhomme allemand, Charles et Guillaume, étaient de caractère différent : Charles, ouvert, ardent, gai, quelquefois paresseux et poliçon; Guillaume, pieux, du moins en apparence, obéissant, appliqué, un petit Caton. Charles se laisse entraîner au vice par la vivacité de son tempérament ; il est « l'adorateur de Cythérée et l'élève d'Anacréon » ; il emprunte de l'argent pour le donner à de pauvres étudiants ; il a un duel malheureux, s'enfuit de l'Université, s'engage sous les drapeaux de Frédéric II, reçoit une blessure à Freiberg, guérit, et écrit alors à son père la lettre la plus tendre, essaie d'obtenir son pardon par un aveu sincère de ses erreurs et par une triste peinture de son malheur. Mais Guillaume, qui l'avait précédemment dénoncé, intercepte la lettre. Charles, ne recevant pas de réponse, regagne sa patrie, entre comme domestique au service d'un paysan, à une lieue et demie du château paternel, et devient par son adresse et son bon cœur le favori du village. Un jour qu'il fend du bois dans la forêt, il voit son père attaqué par des hommes masqués ; il le sauve ; il se fait reconnaître, et le vieillard le nomme son ange gardien, la joie de ses dernières années. Guillaume, qui, pour se mettre en possession du domaine, a soudoyé les assassins, Guillaume, pardonné, s'éloigne et vit désormais dans une petite ville où il fonde une secte dite des Rigoristes. Voilà, concluait Schubart, une histoire à écrire : l'auteur devra « essayer l'incarnat trompeur de la face de l'hypocrite et défendre contre lui les droits du cœur ».

Schiller s'empara du thème de Schubart, lui donna de vastes et tragiques proportions, et, pour nous servir d'une expression de sa préface, une colossale grandeur. Son Charles a quelque chose de plus farouche et de plus imposant que le Charles de

son devancier. Dans le récit de Schubart, Charles n'a pas reçu de réponse à sa lettre de contrition ; dans le drame de Schiller, son cadet lui envoie la malédiction paternelle, et Charles, exaspéré, se fait, non pas soldat, non pas domestique, mais brigand ; il ne se borne pas à sauver son père, il le venge ; il ne pardonne pas à son frère, il jure de verser le sang fraternel.

Toutefois Schiller prête à son compatriote wurtembergeois quelques traits saillants. Comme le Charles de Schubart, le Charles de Schiller mène à l'Université une vie dissolue ; il fait des dettes ; il se bat en duel ; il prend la fuite ; il combat, ou mieux il est censé combattre, sous l'étendard de Frédéric, non à Freiberg, mais dans une bataille plus populaire, celle de Prague, où était le fiancé de la Lénore chantée par Burger ; lorsqu'il écrit à son père, sa lettre est interceptée par son frère cadet ; de même que le bon fils de Schubart, il découvre et empêche le parricide. Enfin, selon le vœu de Schubart, Schiller met la scène de son drame, non en Espagne ou en Grèce, mais en Allemagne. N'avait-il pas déjà, au contraire de ses prédécesseurs, de Klinger, qui transporte les *Jumeaux* en une région incertaine sur les bords du Tibre, et de Leisewitz qui plaçait ses héros dans une vague et lointaine Tarente, n'avait-il pas suivi la réalité dans *l'Etudiant de Nassau*, qui devait représenter un second Werther, et dans son *Cosme de Médicis*, dont l'action se passait à Florence, à une époque précise et en un pays connu ? De même, dans les *Brigands*, les personnages de Schiller sont allemands : ils vivent et s'agitent sur terre allemande, au temps de la guerre de Sept Ans ; ce sont des compatriotes et des contemporains qu'il présente au public.

La pièce contient des allusions à l'histoire politique du Wurtemberg. Le ministre qui, selon Charles Moor, s'est, de la poussière du peuple, élevé par ses flatteries au rang de premier favori du prince, c'est Montmartin, et le voisin dont « la chute a été le marchepied de sa grandeur », c'est Rieger. Le conseiller de finances qui trafiquait des charges et « repoussait de sa porte le patriote désolé », c'est Wittleder. Le puissant personnage qui fait jeter Kosinsky en prison et lui enlève sa fiancée, c'est le juif Süß, ministre du précédent duc Charles-Alexandre, et Kosinsky, c'est peut-être Charles de Stetten, dont Süß avait déshonoré la sœur.

Ce fut évidemment une grande audace de transporter le lecteur ou le spectateur, non pas, comme Klopstock, dans l'ancienne Germanie, non pas, comme Goethe, à la fin du règne de l'empereur Maximilien, mais dans les forêts de l'Allemagne du XVIII^e siècle, dans ces forêts où Jean-Jacques proposait aux hommes de revenir

pour se soustraire au contact d'une société dégénérée. Mais les bandits, les *Räuber*, que Schiller groupait autour de Charles Moor n'étaient pas une fiction. Le public accueillit sûrement avec un sourire les fréquentes métaphores dont Schiller se servait pour désigner le gibet, cette bête à trois jambes, ce gibier aux corbeaux, cette échelle qui mène au sein d'Abraham, ce mausolée entre ciel et terre, ce lieu où le pendu reçoit les visites du royal oiseau de Jupiter. Il y avait alors, dans tout l'Empire germanique, de nombreuses bandes de brigands qui tenaient tête à la police et bravaient ceux qu'on appelait les « bas bleus » ou les « chevaliers du pain de munition ». Elles se composaient de ces gens qu'embauche Spiegelberg, de boutiquiers ruinés, de magisters et de scribes renvoyés. Quelques-uns de leurs chefs, le bavarois Hiesel et l'aubergiste du *Soleil*, Frédéric Schwan, le héros d'une nouvelle de Schiller, avaient acquis une grande célébrité, et l'imagination populaire les transformait en héros. Ils paraissaient sur la scène. Möller représentait dans *Sophie* un capitaine de brigands qui protégeait les opprimés et se montrait aussi magnanime que vaillant. Pas n'était besoin, comme fait Schiller dans sa préface, de citer parmi les modèles de Charles Moor le « digne et honorable brigand » que Cervantes a peint dans *Don Quichotte* sous le nom de Roque Guinart. On parlait, en Allemagne et en France, des exploits de Cartouche, des expéditions qu'il avait faites à la tête de sa troupe, du pouvoir souverain qu'il exerçait sur ses hommes, de sa galanterie envers les dames, et Franz Moor cite le fameux voleur dans la première scène du drame.

Plusieurs traits, que Schiller attribue à ses brigands, sont d'ailleurs authentiques. Comme Charles Moor, le baron de Trenck avait, pour venger un camarade, mis le feu à une ville, la ville de Cham en Bohême, fait sauter la poudrière et livré les maisons au pillage. Comme la bande de Spiegelberg, la bande du grand Sepp avait pris d'assaut, dans le pays de Fürstenberg, un couvent de nonnes.

A ces souvenirs du temps s'ajoutent ceux de l'Académie militaire. Nombre de passages des *Brigands* conservent la trace de l'enseignement que Schiller recevait à l'Ecole de Stuttgart. « Que Didon, s'écrie Amélie à la fin du drame, que Didon m'apprenne à mourir ! » Et cette pédantesque exclamation de l'héroïne nous rappelle que Schiller avait entrepris de traduire Virgile. L'enseignement philosophique de l'établissement perce par endroits, et c'est l'élève d'Abel, c'est le lecteur de Ferguson et de Garve, qui fait dire à Charles Moor : « Pourquoi cette soif ardente de bonheur ? Pourquoi cet idéal d'une perfection inaccessible ? Il y a

pourtant une si divine harmonie dans la nature inanimée ! Pourquoi y aurait-il cette dissonance dans la nature raisonnable ? » C'est encore le lecteur de Ferguson et de Garve qui cherche à résoudre le problème de la liberté humaine : « Ne redoutez ni la mort ni le danger, dit Charles aux brigands, car une inflexible destinée règne sur nous » ; et, dans le monologue du IV^e acte, le héros s'efforce d'imputer ses actes à la fatalité. « Ombres de ceux que j'égorgeai, vos gémissements et vos blessures ne sont que les anneaux d'une chaîne indissoluble du destin, et le bout de cette chaîne se rattache à mes soirs de congé, aux caprices de mes bonnes et de mes gouverneurs, au tempérament de mon père, au sang de ma mère. »

Parfois aussi se fait entendre l'auteur de la thèse sur la *connexion de la nature animale de l'homme avec la nature spirituelle*. « Philosophes et médecins, dit Franz Moor, m'enseignent avec quelle justesse les dispositions de l'esprit s'accordent avec les mouvements de la machine : les émotions convulsives sont accompagnées d'une dissonance des vibrations mécaniques ; les passions attaquent la force vitale », et, en un endroit, le médecin l'emporte tellement sur l'écrivain que Schiller met au bas de la page une note, la seule du drame, sur une experte empoisonneuse de Paris.

Franz est du reste, de tous les personnages des *Brigands*, le seul à user des termes de médecine. Mais il en use à satiété. On croirait qu'il a passé plusieurs années de sa jeunesse à la clinique, et il a des crudités de langage qui, de l'aveu même de l'auteur, révoltent la délicatesse de nos mœurs. Tantôt il décrit le mal français ; tantôt il se pique de hâter la mort de son père par un moyen si sûr que « le couteau de l'anatomiste ne trouvera nulle part de blessure ni de poison corrosif » ; tantôt il s'abandonne à d'indécentes réflexions sur la naissance de l'homme, qui n'est que l'œuvre du hasard. C'est un disciple de Voltaire et de La Mettrie, contre qui Schiller s'échauffait dans son discours scolaire sur les effets de la vertu, et lorsqu'il dit que son frère « a consumé toute l'huile de sa vie », il ajoute ces mots en français : « *C'est l'amour qui a fait ça*. »

D'autres réminiscences de l'Académie militaire nous échappent, et nous ignorons ce que Schiller a mis de ses conversations et impressions d'école dans les *Brigands*. Mais nous savons qu'il y avait à l'Académie un officier du nom de Razmann, et qu'un Mohr et un Schweitzer y étaient élèves. Lorsque Charles Moor souhaite d'être né mendiant ou de devenir manœuvre, et lorsque Spiegelberg rêve la fondation d'un nouveau royaume de Judée, Schiller

se rappelle les vœux de l'hypocondre Grammont et le projet aventureux d'un autre de ses condisciples, probablement Charles Kempff. Lorsqu'il décrit les souffrances du vieux Moor, qui languit enfermé dans une tour, il songe non seulement à l'Ugolin de Gers-tenberg, mais au père de son camarade Schubart, au malheureux prisonnier d'Asperg. Et lui-même n'a-t-il pas prêté quelques traits de sa propre physionomie à Charles Moor ? « Le caractère de Schiller, écrivait son ennemi Stäudlin, ressemble à celui de Charles Moor ; il est fougueux, fier, et ne veut souffrir personne à côté de lui ». Franz, décrivant la figure de son aîné, son long cou d'oie, ses yeux qui lancent des flammes, ses sourcils touffus qui pendent sur ses yeux, ne décrit-il pas la figure de Schiller ? Et Schiller, voyant au théâtre de Mannheim le petit et corpulent Bock jouer le personnage de Charles, ne remarquait-il pas que l'acteur aurait dû être — comme lui — grand et maigre ?

Allons plus loin. Deci, delà, surtout dans le rôle de Maurice Spiegelberg — le seul des brigands à qui Schiller donne un prénom — se reconnaissent les saillies des « académistes ». Quel dommage que Spiegelberg ne soit pas devenu général ! Il aurait fait passer les Autrichiens par une boutonnière. Quel dommage qu'il n'ait pas été médecin ! Il aurait inventé une poudre pour le goître. Quel dommage qu'il n'ait pas été financier ! Il aurait surpassé Sully, et, de la pierre, tiré des louis d'or. N'est-ce pas une grosse plaisanterie d'« académiste » que le mot de Charles Moor sur son siècle énervé : « La force des reins est tarie, et il faudrait de la levure de bière pour aider à provoquer l'espèce » ? Et certaines expressions, comme *deliciöse Bursche* ou *von Independenz declamiren*, n'appartiennent-elles pas au jargon de l'École ?

Mais ce qu'il importe de marquer, c'est l'influence des favoris de Schiller sur ses *Brigands*, l'influence des écrivains qui l'enthousiasmaient à l'École militaire, de Plutarque, de Klopstock, de Leisewitz, de Klinger, de Goethe, de Shakspeare.

Lorsque Charles Moor nous apparaît pour la première fois, il est plongé dans la lecture de Plutarque, et, en posant le livre, il s'écrie que les actions des grands personnages du passé le dégoûtent de ses contemporains. Schiller a voulu faire de son Moor un homme de Plutarque. Il se rappelle ce mot de Rousseau cité par Sturz, que Plutarque n'a écrit de si belles biographies que parce qu'il représente, non pas des demi-grandeurs, comme il y en a des milliers dans les États tranquilles, mais d'éclatantes vertus et des crimes sublimes. Schiller dit de même qu'un homme aussi remarquable que Charles Moor devait nécessairement devenir un Brutus ou un Catilina, que des conjonctures malheureuses font de lui un

Catilina, et qu'il n'arrive à être un Brutus qu'au terme des plus monstrueux égarements. Il lui fait chanter, au 1^{er} acte, un dialogue des morts entre Brutus et César : seul César pouvait dompter Rome ; mais il ne put dompter Brutus ; où vivait un Brutus, César devait mourir. Comme tous ses contemporains, Schiller glorifie Brutus et voit en lui le plus grand des héros. Herder ne composait-il pas un *Brutus*, et ne disait-il pas que l'image du dernier des Romains était très profondément gravée dans son cœur ? Dans les *Jumeaux* de Klingler, Grimaldi ne lisait-il pas à Guelfo le *Brutus* de Plutarque ? Frédéric Stolberg ne souhaitait-il pas d'aller en Italie pour lire la vie de Brutus dans les ruines du Capitole, et ne nommait-il pas le meurtrier de César l'orgueil de l'antiquité, l'éclair de la liberté, l'homme en qui Rome revécut et avec qui Rome mourut pour toujours ? Klopstock n'avait-il pas un cachet qui portait la tête de Brutus et un poignard ?

Deux personnages du drame, Amélie et Charles, ont lu Klopstock et parlent comme lui. La jeune fille dit que le regard de Charles aurait éclairé le vieux Moor par delà le tombeau et l'eût porté par delà les étoiles ; elle voudrait s'endormir du sommeil de la mort au chant de son bien-aimé et rêver dans la tombe, rêver de Charles, rêver longuement, éternellement, infiniment, jusqu'à ce que sonne la cloche de la résurrection, et alors tomber dans les bras de Charles et y rester toujours ; elle croit que le nom d'Amélie a été le dernier soupir de Charles, qu'il chante ce nom dans le ciel sur la harpe séraphique, que son céleste auditoire murmure doucement ce nom après lui. Elle emprunte le langage de Klopstock, lorsqu'elle plaint, au commencement du 3^e acte, son amant qui n'est plus, son amant « beau comme un ange et plein de la volupté du Walhalla », son amant au regard céleste comme le soleil de mai, aux baisers qui donnent la sensation du paradis.

Et Charles Moor klopstockise presque autant qu'Amélie. Tantôt il regrette que l'esprit de Hermann ne couve plus sous la cendre ; tantôt il se compare à Abbadona, l'ange déchu ; tantôt il évoque les scènes de son enfance, qu'il nomme, à la Klopstock, des scènes de l'Elysée ; et, quand il ajoute qu'elles ne reviendront plus le rafraîchir de leur « bruissement délicieux » (*Kostliches Säuseln*), il emploie une expression de la *Messiede*. Mais le premier vers des *Adieux d'Hector et d'Andromaque*, que Charles et Amélie chantent ensemble sur le luth : « Veux-tu, Hector, t'arracher à moi pour toujours ? » n'est-il pas un vers de l'épopée klopstockienne : « Abdiel, mon frère, dit Abbadona à Abdiel, tu veux t'arracher à moi pour toujours ? »

Les dramaturges du *Sturm und Drang*, Leisewitz, Klingler,

Goethe, ont pareillement agi sur Schiller. Leisewitz met aux prises, dans son *Jules de Tarente*, les deux fils d'un prince : Jules, sentimental et sincèrement passionné ; Guido, brusque, rude, énergique, disputant à son aîné la possession de Blanca, moins par amour que par jalousie. Klinger oppose l'un à l'autre, dans son *Otto*, les deux fils du duc Frédéric, Charles et Conrad, et, dans les *Jumeaux*, les deux fils d'un riche gentilhomme italien : Ferdinand, doux, aimable, pacifique, et toutefois ambitieux ; Guelfo, impétueux, violent, farouche, s'obstinant à croire que Ferdinand lui vole son droit d'aînesse, et outré qu'il lui vole encore Camilla. Comme Leisewitz et Klinger, l'auteur des *Brigands* représente deux frères différents de tempérament et épris d'une même femme.

En plus d'un point, il se souvient de Leisewitz. Avant Charles Moor, Jules de Tarente s'indigne que le genre humain soit enfermé dans des États où personne n'est libre et où chacun est le valet de l'autre. Avant Charles Moor, Guido se moque des garçons inactifs qui, sur leurs sièges, bavardent de l'immortalité, de la liberté, du souverain bien, avec un air plus sérieux que Caton lorsqu'il avait la colique, et il dit de son frère Jules que cet « oisif souffle la poussière sur la statue d'Alexandre, met un vernis nouveau sur le nez de César et regarde bouche bée le pois chiche de Cicéron ». Avant Charles Moor, Guido a cette manie de l'héroïsme, cette folie de grandeur, cette *Grossmannsucht*, que les brigands reprochent à leur chef : il rêve de prouesses et de gloire, il s'irrite que des victoires puissent être gagnées sans lui ; rien ne lui est plus insupportable que le repos, et il n'a d'estime que pour les hommes d'action. « Qui peut être héros, dit-il, ne devient pas historien. »

Schiller se souvient également de Klinger. Mais peut-être doit-il plus à *Otto* qu'aux *Jumeaux*. Il donne à l'aîné des frères Moor le prénom de Charles, que Klinger avait donné à l'aîné des fils du duc Frédéric. Le Charles d'*Otto* a, dès l'enfance, l'esprit fier et porté au grand ; Conrad, son cadet, est bigot, sournois, scélérat, semblable à Franz Moor par son caractère intrigant et lâche, et il parle de Charles dans les mêmes termes que Franz Moor : « Sous sa grandeur d'âme se cachait un paganisme endurci ». Le duc Frédéric, comme le vieux Moor, a toujours eu pour Charles une secrète préférence, et il meurt dans ses bras, en regrettant de l'avoir méconnu. Gisèle est, comme l'Amélie de Schiller, rêveuse, exaltée ; du luth pour consoler son père ; elle intercède auprès de lui en elle joue faveur de Charles.

Les ressemblances avec *Götz de Berlichingen* sont plus grandes

encore. Comme le chevalier à la main de fer, Charles Moor protège les faibles, et Kosinsky, disant à Charles que son seul nom, cher aux pauvres et aux persécutés, fait pâlir les tyrans et trembler les plus braves, rappelle le frère Martin qui baise la main de Götz, de « l'homme que les princes haïssent et vers qui se tournent les opprimés ». Götz et Charles Moor soutiennent la même lutte contre les avocats, les prêtres et ceux que le seigneur de Saxthausen nomme des coquins bourgeoisement honorables et des escrocs privilégiés. Tous deux se regardent comme des redresseurs de torts et font mal en croyant bien faire. Moor s'efforce généreusement de sauver Roller, comme Götz, de sauver son varlet; il trouve un vaillant compagnon dans Kosinsky, comme Götz dans Lerse; il perce à travers les troupes qui l'assailent, comme Götz et les siens au milieu de l'armée d'exécution; il se défend dans la forêt, comme Götz dans son château, avec le même langage et dans la même attitude de défi; il rabroue le révérend qui lui parle de reddition, comme Götz rabroue le trompette en habit rouge et les conseillers d'Heilbronn; il a, vers la fin du drame, la même mélancolie, la même tristesse que Götz, et il dit, comme lui, que les feuilles tombent des arbres et que son automne est venu.

C'est que Charles Moor est le plus complet représentant du *Sturm und Drang*. Il réunit en lui tous les traits que les devanciers de Schiller avaient donnés à leurs personnages de prédilection. Cet homme fougueux, emporté, orageux, qui porte panache et marche à grands pas, a la sensibilité de son époque; il mêle à ses furieuses tirades contre le monde des accents élégiaques, et passe volontiers de l'action à la rêverie. Il souhaite de passer ses jours sur la terre natale, à l'ombre des bois paternels, dans les bras d'Amélie, et de revivre son enfance dans ses enfants; il souhaite, dans la détresse infinie de son âme, de goûter « la félicité d'une seule larme »; il contemple avec mélancolie le soleil couchant, qu'il compare, comme le Psalmiste, à un héros; il est bien le contemporain de Siegwart et de Werther: « *So traure denn, Natur* », avait dit Werther, et Charles Moor dit aussi: « *Traure mit mir, Natur!* »

Shakspeare, le maître de Goethe, de Klinger, de Leisewitz, est aussi le maître de Schiller. Le jeune auteur ne nommait-il pas les brigands « ses Iagos »? Et ne reconnaît-il pas, dans sa préface, qu'il a peint Charles Moor « à la manière de Shakspeare »? Que de rapprochements ne pourrait-on faire dans le détail! Le chef des brigands, voyant le vieux Moor sortir du souterrain, lui parle comme Hamlet au spectre de son père: « Esprit du vieux Moor,

as-tu enfoui sous terre l'or des veuves et des orphelins ; qui te pousse et te promène hurlant à cette heure de minuit ? Parle, parle ! » Dans son monologue du IV^e acte, il exprime les mêmes pensées que Hamlet : « Qui me répondra de l'avenir, dit-il en s'appliquant au front un pistolet, si tout était fini avec ce dernier soupir, fini comme un insipide jeu de marionnettes, si la misérable pression de ce misérable instrument rendait le sage égal au fou, et le lâche au brave ! » Et Franz s'écrie de même : « Maudite soit la folie de nos nourrices et de nos bonnes, qui gâtent notre imagination par des contes effrayants ! L'homme nait de la bourbe, barbote un moment dans la bourbe, puis redevient bourbe, pour s'attacher enfin, sous forme d'ordure, à la semelle des souliers de son arrière-neveu ! »

Ce Franz est peut-être le personnage le plus shakspearien du drame. Son monologue, au I^{er} acte, rappelle le monologue de Ferdinand dans le *Roi Lear*. Sceptique et cynique comme Iago, il justifie, comme Iago, son scepticisme par de spécieux raisonnements. Comme Richard III, il reproche à la nature de lui avoir « imposé le fardeau de la laideur ». Comme Richard III, il est subtil, souple, apte à tous les rôles, et avec cela dévoré d'ambition, dénué de scrupules : « Prenez garde, lui dit le pasteur Moser, de ressembler à Richard ». Comme Macbeth, il prévoit le châtement et ne peut dormir, et, ainsi que le meurtrier de Duncan, qui s'enfonce de plus en plus dans le sang, parce qu'il serait aussi dangereux de reculer que d'avancer, Franz dit qu'il s'embourbe dans le péché mortel jusqu'aux oreilles, et que ce serait folie de nager en arrière parce que le rivage est trop loin. Comme le roi Jean poussant Hubert à tuer Arthur et par les mêmes moyens, par des flatteries, par des promesses, il cherche à séduire Hermann.

Faut-il citer aussi le domestique Daniel, qui raconte, comme la nourrice de Juliette, avec d'infinis détails un trait de l'enfance de son maître, citer le mélange du comique et du tragique dans les scènes où paraissent les brigands, citer enfin cette façon de mêler les choses inanimées aux impressions de l'homme et de les emporter dans le même tourbillon de douleur ou de joie ? Lorsque la passion les surexcite, les personnages de Schiller, et notamment Charles Moor, s'expriment comme les personnages de Shakspeare. Ainsi qu'Othello craignant le retour du chaos, Charles Moor pousse cette terrible exclamation : « O chaos éternel ! » et, ainsi qu'Othello et que Iago, il jure, par tous les éléments et par les étoiles du ciel, de se venger. Le monde des *Brigands*, semblable au monde du *Roi Lear*, est un monde de désunion et de révolte ; tout se bouleverse et se brise ; « les lois, s'écrie

Charles Moor, ne sont plus qu'un jeu de dés, le lien de la nature est rompu, l'antique discorde est déchainée, le fils a tué son père ! »

Mais, quelles que soient les imitations de Schiller et quoiqu'il reste, dans les *Brigands*, bien au-dessous de Shakspeare, il est supérieur à ses devanciers du *Sturm und Drang*. Ses deux frères ont plus de relief, plus de vigueur saisissante que les frères ennemis de Leisewitz et de Klinger, que Jules et Guido, que Ferdinand et Guelfo, que Charles et Conrad. Son Charles Moor est plus tragique que Götz de Berlichingen : l'un combat les évêques et les princes, l'autre combat l'ordre social tout entier ; l'un ne défend que ses droits de chevalier et peu lui importe le monde tel qu'il doit être, l'autre défend la liberté de l'homme et voudrait transformer le monde ; l'un ne lutte que contre des ennemis extérieurs, l'autre, d'abord ardent et plein d'assurance, puis tourmenté par le sentiment de sa faute, lutte à la fois contre la société et contre lui-même.

D'ailleurs, Schiller a l'instinct dramatique, et d'emblée, dès sa première œuvre, il fait une œuvre de solide contexture. Il viole l'unité de temps et de lieu, et déclare qu'il ne veut pas « s'enclaver dans les palissades trop étroites d'Aristote et de Batteux ». Mais, si les libertés qu'il prend sont excessives, si le rideau tombe quinze fois, si le drame dure environ deux années, les événements qui se passent sous nos yeux se suivent et se lient. La composition est, malgré tout, ferme et serrée. Loin d'être courtes, brusques, éparpillées comme dans le *Götz* ou comme dans le drame de Klinger et de Lenz où l'action s'arrête soudain, les scènes, amplement développées, s'enchaînent pour la plupart les unes aux autres et l'action ne languit jamais.

(A suivre.)

ARTHUR CHUQUET.

Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,

Maitre de Conférences à l'Université de Paris.

Le Souverain.

III.

Nous avons vu qu'à la fin du xviii^e siècle, trois régimes de souveraineté existaient dans le monde européen : monarchie absolue, monarchie limitée, république. Depuis 1789, tous les Etats qui

précédemment étaient des Etats d'ancien régime ont tendu à devenir des Etats modernes au sens politique du mot. Cette transformation ne s'est pas accomplie sans de graves perturbations, qui constituent les révolutions successives du XIX^e siècle, le plus troublé de tous les siècles. Dans ce mouvement vers le régime moderne, nous avons distingué six phases, pendant lesquelles on observe le passage d'un grand nombre d'Etats d'un régime à un autre. Nous avons étudié précédemment les deux premières de ces phases (1789-1830); il nous faut envisager maintenant les quatre périodes qui vont de 1830 à nos jours.

I

La troisième période commence avec la révolution de 1830 et se termine en 1847. Elle introduit une nouvelle façon de comprendre la souveraineté du roi. Préparée par un mouvement d'idées dans le monde parlementaire des monarchies limitées, elle se manifeste, quoiqu'avec des caractères différents, en Angleterre et en France.

En Angleterre, le parti de l'opposition au gouvernement, le parti libéral ou whig en est arrivé, sans reprendre directement la doctrine de la Constitution de 1791, à une théorie analogue. Le roi héréditaire est regardé comme un simple délégué de la nation représentée par le Parlement. Il en résulte que les ministres qui sont chargés par le roi de tout le travail de direction, qui, par conséquent, sont des représentants officiels de sa personne, doivent, pour gouverner, avoir l'assentiment des représentants de la nation. Cette doctrine, que l'on trouve en France aussi bien qu'en Angleterre, avait été rejetée en 1816 par les doctrinaires et les tories anglais; mais, depuis, elle a fait des progrès et gagné du terrain dans les conflits avec le gouvernement, surtout en France.

1^o La révolution de 1830 est faite par une coalition des républicains et des libéraux. Elle est le triomphe officiel de la doctrine de la souveraineté du peuple. Ce principe est formellement reconnu par le nouveau roi; la Charte n'est plus octroyée par le roi comme en 1814, elle est consentie. La Charte est ainsi l'œuvre du peuple; le roi ne règne pas par la grâce de Dieu, mais parce qu'il est le délégué héréditaire de la nation: ainsi est reconnue la souveraineté du peuple. Le régime politique est donc le gouvernement représentatif; la conséquence, c'est que le roi doit céder à la Chambre qui est censée représenter le peuple. On arrive ainsi à la formule célèbre: « Le roi règne et ne gouverne pas ».

La révolution de Belgique est faite au nom du même principe et aboutit à des formes encore plus précises. Le mécontentement grandissait d'année en année en Belgique. La nouvelle que la révolution éclate à Paris au mois de juillet, donne confiance aux Belges : les Hollandais sont chassés de Flandre et du Brabant. Le 18 novembre, un congrès proclame l'indépendance de la Belgique. Cette assemblée de représentants rédige une constitution, puis il offre la royauté à un prince qui l'accepte. Non seulement ce prince prête serment ; mais la constitution déclare expressément que la souveraineté n'appartient qu'à la nation. C'est, dans le principe, le retour à la constitution de 1791 ; en fait, le nouveau gouvernement belge diffère de celui de la France en 1791, car le roi des Belges gouverne par un ministère. Le régime parlementaire est ainsi établi en Belgique, comme en France, par une révolution.

2° En Angleterre, l'exemple des deux nouvelles monarchies parlementaires agit sur la situation réciproque des partis. Les whigs, partisans de ce régime, écartés du pouvoir depuis 1782, reprennent le dessus. Ils entrent au ministère et font la réforme électorale de 1832, la première des grandes réformes électorales accomplies en Angleterre au cours du XIX^e siècle et qui en ont fait un pays démocratique. Cette première réforme change le caractère de la Chambre des Communes et la rend plus représentative. Le roi et les lords restent avec le parti de la monarchie limitée, mais il est battu aux élections, et le chef tory Peel reconnaît expressément la doctrine que la Chambre basse, composée des délégués de la nation, est prépondérante. C'est la première reconnaissance officielle de la monarchie parlementaire. Dès lors, il y a deux formes bien distinctes de monarchie limitée.

Les révolutions d'Italie, de Pologne, d'Allemagne avortent. L'Europe orientale est unifiée par la destruction de la Pologne, seul flot de régime limité en pays absolutiste.

3° En Espagne et en Portugal, des querelles de succession obligent les deux reines à s'appuyer sur le parti libéral et à accepter la monarchie limitée. En Espagne, la régente accorde le *Statut royal* de 1834 ; en Portugal, on revient à la Charte de 1832. Mais il en résulte un conflit entre le gouvernement et les partisans de la constitution de 1812. A la fin, le gouvernement impose le régime de la monarchie limitée.

4° En Suisse, la révolution de 1830 a son contre-coup dans la plupart des cantons. Les partisans de la souveraineté du peuple forcent les gouvernements à faire des révisions ; ce principe est inscrit officiellement et on fait ratifier la constitution par le peu-

ple. Il en résulte une période de guerres civiles contre les partis aristocrates et catholiques, et bientôt, la lutte devient générale entre les deux ligues.

Il résulte de ce qui précède que tout l'Occident de l'Europe est acquis à la monarchie parlementaire et par conséquent au principe de la souveraineté du peuple. Dans l'Empire ottoman, les Etats chrétiens, dégagés du pouvoir absolu du sultan, ont formé deux monarchies (Grèce et Serbie), d'abord absolutistes, puis limitées en 1840 (Serbie) et 1843 (Grèce).

II

La quatrième période est une secousse révolutionnaire presque générale entre 1847 et 1849. La révolution est faite au nom de l'égalité démocratique, au nom de la souveraineté du peuple.

1° Le mouvement commence en Suisse, après la victoire des radicaux, par la nouvelle constitution qui crée l'Etat Fédéral (1848). C'est l'application méthodique des principes démocratiques : tous les cantons doivent avoir une constitution républicaine, fondée sur la souveraineté du peuple ; tous les pouvoirs seront aux mains de représentants de la nation ou exercés directement par le peuple. Dans chaque canton, il doit y avoir une constitution écrite, ratifiée par le peuple et révisable. Seule, la Suisse a ainsi réalisé en Europe les principes posés et mis en pratique dans les constitutions américaines.

2° La révolution de France est faite par une coalition de républicains socialistes, de démocrates et de royalistes parlementaires. Elle commence par la république et aboutit à une constitution qui est un retour aux principes de 1791 : la souveraineté appartient au peuple, qui la délègue, d'une part, au président (pouvoir exécutif) et, d'autre part, à l'Assemblée législative (pouvoir législatif). C'est le régime américain presque intact.

3° Cette révolution est exactement suivie par les Etats allemands, la Prusse, l'Autriche, par la Hongrie et les Etats italiens. En Allemagne et en Hongrie, elle a le même caractère qu'en France, mais on y conserve le souverain tout en proclamant la souveraineté du peuple, comme dans la constitution belge.

En Italie, les souverains octroient le régime de monarchie limitée. Le Statut constitutionnel de Sardaigne est manifestement influencé par l'exemple de la monarchie parlementaire en Toscane et à Naples. — Puis, pendant la lutte de 1849, la république est proclamée dans les pays que l'armée n'a pas encore repris : Allemagne du Sud, Hongrie, Rome, Toscane.

Le roi des Pays-Bas accepte une revision qui institue dans son

Etat la monarchie parlementaire. Le roi de Danemark accepte également une monarchie limitée.

III

Le mouvement a été violent, mais court. Dès 1849, commence une période de réaction qui s'étend jusqu'en 1859. La monarchie absolue est rétablie par les armées de Prusse, d'Autriche, puis du Tsar.

1^o La restauration est complète en Autriche et dans tous les pays soumis à son influence : Etats italiens, Confédération germanique, Hongrie. Dans ce dernier pays, elle détruit même l'ancienne monarchie limitée.

2^o La restauration est incomplète dans le reste de l'Europe. Le Danemark et les Pays-Bas gardent leur régime réformé. La Sardaigne conserve son Statut de 1830 à 1839 avec un roi nouveau, qui le pratique dans la forme parlementaire. Le roi de Prusse retire la constitution de 1848 et en fait une autre (1850), où il ne reste plus de théorie de la souveraineté du peuple. Le mécanisme belge y est à peu près conservé : c'est la monarchie limitée.

La France suit la même évolution qu'à la fin du XVIII^e siècle : elle passe sous un régime absolutiste de fait, mais qui conserve le principe de la souveraineté du peuple. L'empereur n'est qu'un délégué ; le peuple garde même le pouvoir constituant par plébiscites.

IV

La réaction de la période précédente prend fin, dans la sixième période, par la guerre entre la monarchie absolutiste et les monarchies révolutionnaires, et par la défaite de l'Autriche. Alors commence la dernière période, qui s'étend jusqu'à nos jours et qui se continue encore à l'heure actuelle. C'est une marche régulière dans un même sens pour s'éloigner de l'ancien régime.

1^o Elle commence par la création du royaume d'Italie et la formation de l'unité italienne. C'est le royaume de Sardaigne qui absorbe tous les autres Etats ; mais cette absorption n'amène pas une domination absolutiste par voie de conquête ; on reconnaît officiellement la souveraineté du peuple par les plébiscites d'annexion. Ainsi est étendu à toute l'Italie le régime de la monarchie parlementaire, que jusqu'alors la Sardaigne possédait seule dans la péninsule.

L'Autriche est révolutionnée par sa défaite. L'Empereur accepte une monarchie limitée dès 1860 ; mais ce régime ne peut pas être

organisé, car les différentes nations qui composent l'empire austro-hongrois le rejettent comme contraire à leurs droits historiques. La deuxième défaite (1866) décide l'Empereur à accorder la monarchie parlementaire d'abord à la Hongrie (1867) dans des formes analogues à celles établies en 1848 ; c'est une victoire définitive du principe de la souveraineté du peuple. Il octroie ensuite le même régime à la moitié autrichienne de ses Etats, mais sans reconnaître officiellement le principe.

Les deux Etats Scandinaves, Suède et Danemark, opèrent une réforme politique qui aboutit à la monarchie parlementaire en principe ; en fait, le roi garde la prépondérance.

La Prusse a absorbé quelques Etats allemands, puis a fondé un Etat fédéral. L'organisation s'est faite par des traités entre les gouvernements et par des lois ; mais on a volontairement évité les déclarations de principes, comme en 1848. La souveraineté du peuple n'est pas explicitement reconnue ; l'empereur, il est vrai, est limité, en tant que roi de Prusse, par des règles qu'il ne peut changer sans le vote de l'assemblée représentative.

2° L'Espagne a traversé une crise de révolutions entre 1868 et 1874. Après avoir commencé comme le reste de l'Europe en 1848 par une révolution complète avec une Constituante, une monarchie déléguée et même enfin la république, faisant ainsi triompher le principe de la souveraineté du peuple, elle est revenue à une monarchie d'apparence parlementaire, et, sous ce dernier régime, la question théorique du fondement de la souveraineté n'est pas réglée.

3° Les anciens et les nouveaux Etats de la péninsule des Balkans, Roumanie, Bulgarie, après être tous sortis du régime absolutiste, ont passé au régime de la monarchie avec souveraineté du peuple, celui-ci étant représenté par une Assemblée qui a le pouvoir constituant.

4° La France a passé, à la fin du règne de Napoléon III, par une monarchie à forme parlementaire (sénatus-consulte de 1869). Ensuite, la guerre a amené la république. Mais le régime républicain n'a pas été organisé en France dans les formes habituelles. L'Assemblée nationale de 1871, érigée en Constituante, n'a pas fait de constitution, mais seulement des lois constitutionnelles ; elle n'a pas formulé de Déclaration des Droits. Rehm estime que la France ne possède pas le régime de la souveraineté du peuple. Le principe, il est vrai, n'est pas formulé ; le peuple n'exerce aucun pouvoir directement, pas même le pouvoir constituant ; les Chambres et le président pourraient être considérés comme les souverains. En fait, le principe n'est pas contesté ; il est inutile de

le formuler, tant il est entré dans les mœurs. C'est la république parlementaire que possède la France, il n'y a que des délégués indirects du peuple (cf. Esmein, *Éléments de droit constitutionnel*, deuxième édition, 1899).

5° La dernière révolution a été celle du Brésil, en 1889 ; elle a fait passer le Brésil de la monarchie limitée, parlementaire, à la république fédérative. Ainsi disparaît en Amérique le dernier vestige de monarchie.

Le monde européen se partage maintenant en quatre régimes.

1° Sous l'ancien régime sont restés l'Empire russe, qui y a fait rentrer ses annexes (Pologne, Finlande) et le Monténégro. C'est le régime des Etats non européens, de l'Empire Ottoman, des pays musulmans et de race jaune.

2° Dans le régime de la monarchie limitée rentrent la Prusse, l'Allemagne, le Danemark, le Portugal, la Serbie. Toutes les autres monarchies d'Europe (Angleterre, Belgique, Pays-Bas, Suède, Hongrie), plus avancées que les précédentes, ainsi que l'Autriche, l'Espagne, l'Italie, les Etats des Balkans, ont passé sous le régime de la monarchie parlementaire.

3° La France et la Norvège ont un régime mixte : république parlementaire dans la première, monarchie à souveraineté du peuple effective dans la seconde.

4° Le régime de république à souveraineté du peuple est celui de tous les Etats d'Amérique et de la Suisse. Ce sont des Etats fédératifs.

Si l'on cherche maintenant à voir l'ensemble de l'évolution politique du XIX^e siècle, on comprend qu'elle a consisté, pour les Etats européens, à sortir de la monarchie absolue (ancien régime), pour entrer dans la série des régimes nouveaux en se rapprochant de la souveraineté du peuple.

E. C.

Le théâtre de Regnard. —

« Les Folies amoureuses ».

Conférence, à l'Odéon, de M. N.-M. BERNARDIN,

Professeur de rhétorique au Lycée Charlemagne.

MESDAMES, MESSIEURS,

Le 7 février 1655, un enfant naissait, au centre de Paris, dans la boutique d'un marchand de saline, qu'emplissaient jusqu'à la voûte les barils de harengs saurs et les paquets de morue sèche, sous ces piliers des Halles, où jadis les Enfants Sans-Souci, tout de jaune et de vert habillés, le chaperon orné de grelots et d'oreilles d'ânes, faisaient par leurs dialogues égrillards rire à ventre déboutonné les bourgeois pansus et cossus. Penchée sur le berceau, une vieille devineresse, fort achalandée dans le quartier, déclara gravement que ce petit Parisien serait un bon compagnon, aimant à tenir des propos salés et à boire sec ; et jamais horoscope ne fut plus judicieusement dressé ; car ce nouveau-né, Messieurs, c'était Jean-François Regnard, le plus franchement gai de nos poètes comiques, le désopilant auteur du *Retour imprévu*, du *Joueur* et de ces *Folies amoureuses* qui vont être représentées devant vous.

Comme jamais homme n'a plus mis de lui-même dans ses comédies que Regnard, ou, plutôt, comme il n'y a mis que lui, car c'est lui que nous retrouvons sous le masque de chacun de ses personnages, lui partout, lui toujours, avec sa gaité turbulente, éclatante, lyrique, épique, il me semble que le meilleur moyen de vous faire goûter pleinement la poétique bouffonnerie qui dans quelques instants brûlera ces planches, c'est de vous peindre d'abord le caractère original, indépendant, fantaisiste, de celui qui s'est tant amusé lui-même à l'écrire.

Chose curieuse, tandis que des auteurs dramatiques plus ou moins justement oubliés ont fait le sujet de thèses savantes soutenues en Sorbonne, nous n'avons pas une biographie sérieusement étudiée du célèbre Regnard. Heureusement il s'est raconté lui-même à nous dans quelques parties de ses poèmes, dans une sorte de roman autobiographique, *La Provençale*, et dans des notes de voyages, jetées sur le papier sans aucun ordre et sans

nul souci de la forme, mais amusantes à feuilleter comme l'album de croquis et d'esquisses où le peintre a donné corps aussitôt aux idées conçues par son esprit créateur.

En cette époque pieuse, où le carême était austère, et où la marée n'arrivait pas souvent fraîche aux Halles, c'était un excellent commerce que celui des salaisons. Le père de Regnard put donc donner à son fils une très bonne éducation, et lui laisser à sa mort une fortune assez considérable. Libre à vingt ans de satisfaire son humeur vagabonde et son goût pour les plaisirs, Regnard, emportant dans ses bagages un Rabelais et un Mathurin Régnier, partit pour l'Italie, ce qui était alors une tout autre affaire que de prendre aujourd'hui un billet circulaire où le parcours italien Sud des Alpes se soude, à Modane et à Vintimille, au parcours français Nord des Alpes. La noblesse italienne a souvent passé pour pratiquer volontiers l'usure ; au xvii^e siècle, elle transformait aisément ses salons en salons de jeu. Le jeune Regnard revint en France enrichi de dix mille écus gagnés aux cartes chez la marquise Angelini. Vous voyez qu'il n'eut pas besoin d'aller chercher bien loin le modèle de ce *Joueur*, qui est son chef-d'œuvre, et qui fut tenu d'abord pour un véritable chef-d'œuvre. Comment tous les spectateurs, des deux sexes, n'auraient-ils pas eu pour Valère des yeux de complices, alors que le jeu était, en France aussi, le vice à la mode ? N'était-ce pas le temps où, pour perdre dans l'esprit du dévot Louis XIV la pauvre princesse d'Harcourt, ses ennemis imaginaient cette ruse diabolique de lui faire manquer la messe royale en lui proposant une partie de cartes ? le temps où la duchesse de La Ferté, oubliant la distance qui les séparait, réunissait bonnement tous ses fournisseurs autour d'une table de lansquenet ? Il est vrai qu'elle les trichait ; mais, disait-elle tout bas à Mme de Staal : « C'est qu'ils me volent ! »

La jeunesse est imprudente, et ignore qu'il y a des choses qu'il ne faut pas recommencer. Regnard, en 1677, retourna en Italie, et ce deuxième voyage se termina beaucoup moins heureusement pour lui que le premier. La publication prochaine du journal qu'a écrit un de ses compagnons de captivité nous apportera peut-être sur cette partie de la vie du poète quelques révélations curieuses ; mais, jusqu'à plus ample informé, je crois qu'on peut accepter pour vrai dans ses principales lignes l'amusant roman de *La Provençale*. Sans doute, Regnard, pour se conformer au goût du temps, a grossi les événements, grandi les personnages, et répandu sur l'ensemble de son œuvre une couleur, très fautive, de galanterie héroïque et vertueuse ; mais, sous ce badigeon, il est aisé

de distinguer encore la vérité, et l'on sent que Regnard a une violente envie de rire, quand il parle en duc de Nemours à la bourgeoise Provençale qu'il a guindée à la hauteur d'une princesse de Clèves.

C'est à Bologne, dans un tournoi, qu'il a rencontré son Elvire, et aussitôt la belle Arlésienne a tourné la tête à ce jeune ébahi, comme une autre Arlésienne la tournera plus tragiquement au douloureux personnage d'Alphonse Daudet. Il faut dire qu'Elvire était adorablement jolie. « Son esprit éclairait dans ses yeux » ; elle avait « le je ne sais quoi, plus touchant mille fois encore que la beauté », et aussi, avec son accent chantant du midi, une telle tendresse dans la voix qu'il semblait toujours, quelque indifférente chose qu'elle pût dire, « qu'elle demandât le cœur ».

Un concours de circonstances, où le hasard a travaillé comme le plus expert des vaudevillistes, réunit sur un vaisseau anglais, dans la même cabine, Regnard, Elvire et son mari, M. de Prades, qui n'est pas de cette rencontre inopinée le plus heureux des trois. Le vaisseau quitte le port de Gênes, et cingle vers Marseille; mais il n'y devait jamais arriver.

Dans son *Oraison funèbre du duc de Beaufort*, le Marseillais Mascaron rappelle avec tristesse ces temps cruels où il n'arrivait point de vaisseau qui n'apprit la perte de vingt autres, où les pirates barbaresques avaient l'insolente hardiesse de faire des descentes presque à la portée du canon des forts français, et où les promenades même sur mer n'étaient pas sûres. Les corsaires croisaient plus volontiers dans le golfe de Lyon pour capturer les barques qui revenaient de la grande foire de Beaucaire ; mais ils infestaient toute la côte. En vue de Nice, ils donnent la chasse au vaisseau de Regnard, et s'en emparent le jour même où l'on souhaitait sa fête au poète, le 3 octobre 1680. Huit jours après, les captifs étaient débarqués à Alger, à l'heure « qu'on allumait sur les mosquées les lampes qui brûlent pendant toutes les nuits du ramazan. »

Lorsque saint Vincent de Paul avait été pris en 1605 par les corsaires, il avait été, ainsi que ses compagnons, exposé à mille brutalités : on leur avait fait faire cinq ou six tours par les rues d'Alger, la chaîne au col, puis on les avait installés sur la place, où les marchands d'esclaves étaient venus les examiner comme des chevaux ou des bœufs à vendre, leur ouvrant la bouche pour regarder leurs dents, palpant leurs côtes, sondant leurs plaies, afin de voir si elles n'étaient pas mortelles, les faisant marcher, trotter, courir, lever des fardeaux, lutter, pour éprouver leur force. Ou le récit de saint Vincent de Paul est plus sincère que

celui de Regnard, — et je ne vous cache point que j'y vois de fortes présomptions, — ou les mœurs des Turcs s'étaient en moins d'un siècle bien adoucies, car Regnard et les autres captifs furent traités avec beaucoup moins de rigueur.

De Prades est emmené dans les terres par un certain Omar, et Regnard acheté par un Maure, nommé Achmet Thalem, qui, sur l'espoir d'une grosse rançon, commettra l'impardonnable imprudence de laisser son esclave errer librement par la ville. Quant à la Provençale, sa beauté touche immédiatement le cœur du roi Baba-Hassan, qui la retient dans son harem, lui déclare galamment que sa servitude y sera si douce que la liberté l'était moins, et donne l'ordre qu'on la conduise aussitôt au bain.

A la façon dont ce mot est amené, au coup et aux contre-coups qu'il produit, on sent déjà la main d'un homme de théâtre. Quel admirable finale pour le premier acte d'une opérette d'Offenbach ou d'Hervé : roucoulements de Baba-Hassan, terreur d'Elvire, encouragements des femmes du harem, fureur du mari, désespoir de l'amant, j'allais dire enfin railleries des gardes, oubliant qu'au sérail les gardes sont professionnellement muets ! Tous ces effets dans un roman étaient interdits à Regnard ; mais il les a remplacés par un autre, qui est très amusant et dont il a pu émettre de rire tout le premier : « Je m'aperçois, Mesdames, que vous tremblez pour Elvire. Ce mot de Turc vous effraie ; cette disposition de bain vous alarme ; mais ne craignez rien : cette belle est en sûreté, et Baba-Hassan, qui possède toutes les qualités d'un parfaitement honnête homme, n'a pas moins de respect que de tendresse pour elle ; et, laissant à part le pouvoir de souverain, il essaie à se faire aimer par toutes les voies dont un amant se sert pour y arriver. »

Boileau, dans un *Dialogue* étincelant et écrit d'un style tellement scénique qu'il réussirait certainement beaucoup au théâtre, a fort malmené les héros de roman en général et ceux de M^{lle} de Scudéry en particulier. Diogène y raconte à Pluton comment la maîtresse de Cyrus, Mandane, a été enlevée huit fois ; mais il se hâte d'ajouter que « tous ses ravisseurs étaient les scélérats du monde les plus vertueux. Assurément ils n'ont pas osé lui toucher ». Et Pluton alors, avec un sourire ironique : « J'en doute ». J'avoue que je partage ce scepticisme à l'égard de Baba-Hassan et d'Elvire ; mais la poétique du genre voulait que Baba-Hassan fût, malgré ce nom de vieux marcheur, le plus réservé et le plus respectueux des amants. Ne nous plaignons pas trop de cette tradition, puisque nous lui devons le sultan de *Zaire*, le charmant Orosmane.

Toutes les ruses qu'emploient pour se rejoindre deux amoureux séparés, Regnard et Elvire les emploient pour se retrouver, comme les emploieront Eraste et Agathe dans les *Folies amoureuses* : travestissements, billets tracés avec une épingle et lancés à l'aide d'une flèche, esclaves achetés, etc. Enfin, une belle nuit, Regnard enlève son Arlésienne dans une barque :

Voilà nos gens rejoints, et je laisse à juger
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines !

Plaisirs éphémères : dès le lendemain, les fugitifs étaient repris et ramenés en Alger. Baba-Hassan accueillit Elvire en amant toujours passionné ; mais Achmet Thalem, furieux, tint désormais Regnard enfermé dans sa maison, où il lui donna les fonctions de cuisinier. Bien servi par ses dispositions naturelles, le poète fit dans l'art culinaire de merveilleux progrès, et c'est à ces années d'esclavage qu'il devra plus tard d'avoir une des tables les meilleures et, par suite, les plus recherchées de Paris. Cependant, en allant grignoter des sucreries dans la cuisine, les quatre femmes d'Achmet Thalem remarquèrent la bonne mine du jeune chef, qui chantait toujours devant ses fourneaux, et bientôt, nouveau Joseph, il excita les fureurs d'une nouvelle M^{me} Putiphar. Regnard était menacé du bûcher, tout simplement, quand l'arrivée de sa rançon le sauva. En même temps, renonçant à toucher le cœur d'Elvire, Baba-Hassan lui rendit la liberté. Rien ne l'arrêtait en Afrique, la nouvelle lui ayant été apportée que de Prades était mort de la peste dans le domaine d'Omar. Les deux amants s'embarquent donc pour la France et se fiancent dans le lazaret de Marseille.

Mais, tandis qu'ils s'apprêtent à célébrer leurs noces en la ville d'Arles, autre coup de théâtre, autre scène à faire, que Regnard file avec une ironie discrète et charmante : voici qu'un homme mal vêtu entre dans l'assemblée et se jette au cou d'Elvire. Le mari n'était pas mort, et l'excellent Baba-Hassan avait l'exquise délicatesse de le renvoyer à sa femme ; inutile de vous dire que l'ingrate Provençale ne lui sut aucun gré de cette nouvelle et vraiment intempestive attention. C'est par ce retour imprévu que finit le roman de Regnard, comme finissaient *La Mère coquette* de Quinault et tant d'autres pièces du même temps.

En une circonstance analogue, le Sévère de *Polyeucte*

. S'en allait dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.

Mais Regnard avait bien trop d'esprit pour vouloir se faire tuer à vingt-six ans ; il jugea préférable de voyager afin de s'étourdir ; prenant donc une escarcelle bien garnie, il partit avec MM. de

Fercourt et de Corberon, le 26 avril 1681, sans trop savoir où il irait.

Entre nous, je ne crois pas qu'il ait même éprouvé réellement le besoin de s'étourdir. Vous l'entendrez dire tout à l'heure, par la bouche de Lisette, que nul n'a autant de joie au cœur

Qu'un esclave qui sort des mains des mécréants,

— et il en pouvait parler à bon escient, — si ce n'est toutefois

Un époux, quand il suit le convoi de sa femme.

Quelque effort que je fasse, je ne découvre pas dans ce vers l'indice d'une vocation matrimoniale très prononcée. Regnard me paraît avoir surtout voyagé pour se distraire, au sens actuel du mot, c'est-à-dire pour s'amuser. Il aime les aventures de toutes sortes qui arrivent généralement à ceux qui voyagent; et, avec cette belle humeur de la jeunesse que charme toujours l'imprévu, il a vite oublié les accidents inévitables, piqûres douloureuses des moustiques ou même voiture renversée dans un fossé boueux, dès que le postillon s'arrête en faisant claquer son fouet devant une auberge proprette, et que, sur le seuil, apparaît une accorte hôtesse, hollandaise ou suédoise, dont la seule vue dit tout de suite au voyageur qu'il va trouver là, pour un soir,

Bon souper, bon gîte, et le reste.

Dans tous les cas, si sa douleur amoureuse était sincère, Regnard avait trouvé contre elle dans les voyages un remède assurément beaucoup plus efficace que la poésie, recommandée en pareil cas par Théocrite; car, d'étape en étape, on constate les symptômes de plus en plus significatifs d'une guérison prochaine: à Cambrai, le voyageur note déjà que toutes les femmes sont belles; en Flandre, la vue des béguines sous leur robe blanche et leur long manteau noir lui inspire des pensées qui n'ont rien d'édifiant; à Amsterdam, il ne visite pas les lieux saints seulement, et, à Copenhague, les dames lui paraissent si spirituelles et si bien faites, que, pour le décider à suivre sa route, on est obligé de l'assurer que les Suédoises ne sont pas moins charmantes que les Danoises. Il me semble que, si le cœur a été malade, il est bien guéri.

J'en trouve une autre preuve dans la curiosité même que Regnard porte à tout ce qu'il rencontre sur son chemin dans ce long voyage à travers l'Europe presque entière; tout l'intéresse, les musées comme les mines, et l'entretien des savants comme celui des rois. Il ne va pas distrait et regardant en lui-même, comme

ferait un homme absorbé dans une pensée triste; il ouvre les yeux tout grands sur les choses et sur les gens, toujours prêt à relever les objets singuliers qui le frappent et les traits de mœurs qui l'amuse. Avec le même soin tranquille que s'il rédigeait un guide, il inscrit qu'on peut voir dans le cabinet du roi de Danemark un ongle de Nabuchodonosor et un des enfants de cette comtesse de Flandre qui en eut autant que l'année compte de jours. En Pologne, il consigne la coutume bizarre de saluer les gens en les embrassant respectueusement sur la jambe. A Stockholm, il veut tout voir; il assiste à une exécution capitale, où il s'étonne que le condamné aille au supplice soutenu d'un côté par le ministre et de l'autre par sa femme, qui, comme la femme du *Médecin malgré lui*, ne veut pas le quitter qu'elle ne l'ait vu pendu; il va entendre l'oraison funèbre d'une cuisinière, que l'orateur a distribuée en autant de parties que la bonne femme savait faire de ragoûts, l'excusant de les avoir parfois trop salés, parce qu'elle montrait ainsi « son peu d'attache aux biens de ce monde, qu'elle jetait en profusion ». Il s'assied au banquet que donne le roi de Suède afin de fêter la naissance de sa fille; pour bien marquer sa joie, l'heureux père a entrepris de griser toute sa cour; l'envoyé d'Angleterre, à seule fin de lui être agréable, se grise le premier; tous les hommes l'imitent; les dames ne veulent pas être en reste de politesse, et, vers la fin du repas, Regnard, dont la tête est solide, écrit que tout le monde déraisonne à la cour de Stockholm, ni plus ni moins qu'à la cour du roi Pétaud. Le 20 août 1681, nos trois voyageurs arrivent en vue de l'Océan glacial; ils se croient naïvement au bout du monde et le constatent par une inscription latine. Regnard fait-il alors le moindre retour vers le passé, et songe-t-il avec un serrement de cœur à l'énorme distance qui sépare la ville d'Arles du mont Metavara? A cette minute, il n'a qu'une seule pensée, c'est qu'il est venu où les Lapons seuls étaient venus avant lui; et il prophétise fièrement que son inscription ne sera jamais lue que par des ours. Prédiction menteuse d'ailleurs, car La Motraye l'a retrouvée et déchiffrée en 1748.

Ce difficile voyage en Laponie, qui a duré du 23 juillet au 27 septembre, que Regnard n'aurait pas voulu n'avoir point fait pour bien de l'argent, et qu'il n'aurait pas voulu recommencer pour beaucoup davantage, est celui de tous ses voyages qui a fourni au poète la relation la plus curieuse et la plus intéressante. Ce n'est pas que ses descriptions, assez ternes, puissent charmer beaucoup nos yeux habitués au coloris brillant des descriptifs modernes, ni qu'il faille attacher beaucoup de prix aux renseignements qui lui ont été donnés en latin par des prêtres du pays sur la

faune et sur la flore de ces contrées septentrionales ; mais les mœurs et les coutumes des Lapons ont, par leur contraste avec les mœurs et les coutumes du reste de l'Europe, excité la verve joyeuse de Regnard, et il les a peintes, non avec les prétentions philosophiques d'un moraliste ou d'un sociologue, mais avec la gaieté spirituelle d'un vaudevilliste, qui, en appuyant sur le détail comique, le pousse à la charge sans le fausser, comme le dessinateur, en accusant un ou deux traits bien choisis, dégage de l'individu le type, et fait non un portrait, mais une caricature parfois plus significative et plus expressive qu'un portrait.

Aux premiers Lapons qu'il voit, Regnard éclate de rire. Il les trouve si grotesques avec leurs jambes courtes, leurs longs bras, leur grosse tête, leur face plate, leur nez écrasé, leurs petits yeux, leur énorme bouche et la barbe épaisse qui leur pend sur l'estomac, qu'il se refuse d'abord à reconnaître en eux ses semblables, et il déclare, avec une gravité bouffonne, que les Lapons sont les animaux qui approchent le plus de l'homme après le singe.

Mais, quand il pénètre dans leur intimité, tout ce qu'il découvre le plonge dans une gaieté sans cesse renaissante.

Vous savez que, en vous recevant, les Espagnols vous disent : « Cette maison est à vous ». (J'ai d'ailleurs retrouvé les traces de cette coutume en France au début du XVII^e siècle.) Mais les Espagnols vous estimeraient fort mal élevés, si vous prétendiez voir dans cette parole autre chose qu'une simple formule de courtoisie. Il en est tout autrement des Lapons, et leur respect pour les étrangers est tel que leur hôte commet envers eux la plus grande des impolitesses à ne pas prendre à la lettre leur phrase de bienvenue : « Ma maison est à vous ; ma femme est à vous ». Et Regnard de noter gaiement qu'il est des maisons en Laponie où l'on a vraiment du mérite à être poli.

Tous les usages de ces gens-là sont d'ailleurs saugrenus, de la naissance à la mort.

Croiriez-vous que la Laponne fait battre du tambour par un sorcier afin de savoir à quel sexe appartiendra son enfant, et que, pour fêter la venue du nouveau-né, elle avale un grand coup d'huile de baleine ? Si c'est une fille qui vient de naître, on lui donne une femelle de renne ; la descendance de cette bête formera un troupeau, qui constituera plus tard sa dot ; et Regnard s'amuse fort à l'idée d'une fiancée laponne arrivant avec sa dot en bêtes à cornes chez quelque bon bourgeois de la rue Saint-Denis ou du Marais.

Et savez-vous comment se font les mariages en Laponie ? A

l'eau-de-vie. Quand le prétendu a vu sa demande agréée, chaque fois qu'il se présente pour faire sa cour, il trouve sur le seuil son futur beau-père, dont le gigantesque bonnet porte comme ornement autant de touffes de poils blancs qu'il a tué d'ours dans sa vie, et le bonhomme ne le laisse entrer auprès de sa fiancée que s'il apporte quelques bouteilles de brandevin, qu'on appelle pour cela le *vin des amants*. La cour dure souvent deux ans, quelquefois plus : tout dépend de la soif du beau-père. Le repas de noces est pantagruélique ; la famille s'assied à la turque, autour du chaudron ; chacun y pêche sa part, et, pour la manger, la met dans son bonnet. Nos braves marins y mettent bien leur chique.

On boit plus encore dans les enterrements. Quand tous les remèdes n'ont pu soulager le malade, quand sont demeurés sans effet les rognons de castors et les frictions au fromage de renne, quand le tambour du sorcier a déclaré que le dénouement approchait, alors les Lapons font avaler à l'agonisant tout ce qu'il peut supporter d'eau-de-vie, et en boivent eux-mêmes pieusement pour s'exciter à pleurer. On garde quelquefois les morts plus de deux mois, ce qui permet de déguster chaque jour en leur honneur le *paligardin* ou *eau-de-vie bienheureuse*. Regnard assiste au repas des funérailles d'un prêtre, et croit voir ces *Noces de Cana* de Véronèse, qui sont au Louvre ; on y porte un tel nombre de santés que la plupart des convives roulent sous la table ; et voilà que, au moment où l'on va dire la prière, le poète et ses amis sont pris d'un de ces fous rires contagieux et irrésistibles, si bien que ceux des assistants qui peuvent encore marcher sortent de la salle grandement scandalisés. Vous le voyez, rien n'était sacré pour cet incorrigible gamin de Paris, pas même les tambours des sorciers, qu'il volait ; pas même les dieux des Lapons, qu'il prétendait emporter comme souvenirs de voyage ; pas même une douleur, qui, pour se manifester bizarrement, pouvait cependant être sincère. Vous ne serez donc point surpris que Regnard ait ri si bruyamment dans son théâtre de choses essentiellement tristes, comme la démence, simulée, il est vrai, dans les *Folies amoureuses*, comme la maladie et la mort, bien réelles cette fois, dans le *Légataire universel*.

Pour revenir de Laponie en France, Regnard fit un petit croquet, et passa par la Pologne, la Turquie, la Hongrie et l'Allemagne. A peine rentré à Paris, il apprit que de Prades était mort, cette fois sans résurrection possible, et il se rendit immédiatement auprès de sa veuve. Les deux anciens amants trouvèrent sans doute qu'ils avaient beaucoup vieilli depuis deux ans, et se jouèrent le *Post-Scriptum* d'Emile Augier, car Elvire manifesta

l'intention, surprenante chez une personne qui avait été au harem, de prendre le voile, et Regnard revint à Paris, seul et content ; au fond, ce dénouement le charmait.

Des parents, des enfants, une femme, un ménage,
Tout cela lui fait peur,

et il restera un célibataire obstiné.

Las cependant de sa vie vagabonde, Regnard achète une charge de trésorier au Bureau des finances, devient conseiller du roi, et, dès 1682, fait bâtir. Sa maison est d'ailleurs modeste et retirée, car elle est située au milieu des petits champs, tout au bout de notre rue Richelieu ; de ses fenêtres il découvrait au premier plan les vignobles qui s'étagaient encore sur ce qu'on appellera plus tard la haute ville, et, à l'horizon, la butte de Montmartre qu'égayait le mouvement des ailes brunes de trente moulins ; tout est bien changé là-haut, vous le voyez, car il n'y reste qu'un moulin, il ne tourne plus, et il est rouge ! La grande occupation de Regnard, comme celle de Candide après toutes ses aventures, était de cultiver son jardin ; il faisait pousser l'oseille et la laitue, les artichauts et les champignons, sur l'emplacement du boulevard actuel des Italiens ; et il faut croire que l'air qu'on respire là est tout particulier, car il est très certain que Regnard, bien avant que le boulevard existât, avait déjà l'esprit boulevardier. Je n'en veux pour preuve que les petites pièces, pleines de malice et de vivacité, qu'il écrivit alors, en se jouant, pour la Comédie italienne.

Mais, l'été, Regnard offre à ses amis une hospitalité seigneuriale dans la terre de Grillon, qu'il a acquise ; car il est devenu lieutenant des eaux et forêts, capitaine du château de Dourdan et grand bailli de la province de Hurepoix. Dans son domaine il reçoit de très hauts seigneurs, comme le marquis d'Effiat, le duc d'Enghien, petit-fils du grand Condé, le prince de Conti, et jusqu'au roi de Pologne ; il y reçoit aussi de simples gens d'esprit, comme Dufresny, Palaprat et Duché, ou de belles et aimables personnes, comme M^{lle} Loyson ; il y reçut même, un jour, le vertueux président Lamoignon. Que diable celui-là allait-il faire dans cette galère ?

Afin de distraire cette société nombreuse et pourtant choisie, le poète lui donnait

Grand'chère, vin délicieux,
Belle maison, liberté tout entière,
Bals, concerts, enfin tout ce qui peut satisfaire
Le goût, les oreilles, les yeux ;

il lisait, le soir, à ses hôtes quelque scène nouvelle qu'il venait de rimer pour *Le Distrait*, pour *Démocrite* ou pour les *Folies amou-*

reuses. Et ainsi il passait une vie que les souverains lui pouvaient envier. Riche et sachant régler sa dépense sur ses revenus, cet épicurien élégant satisfaisait avec une modération prudente ses trois passions : le jeu, l'amour, le vin, et il disait en riant :

Faire tout ce qu'on veut, vivre exempt de chagrin,
Ne se rien refuser, voilà tout mon système ;
Et de mes jours ainsi j'attraperai la fin.

Il l'attrapa plus vite qu'il ne pensait. Pris d'indigestion à Grillon, le 4 septembre 1709, il se fit apporter par son métayer la purgation qu'il donnait à ses bêtes malades, et l'avalâ. Une médecine de cheval n'est pas une médecine de poète. C'était la première fois que Regnard manquait d'esprit ; ce fut même la seule, car il en mourut. Il n'avait que cinquante-quatre ans.

Maintenant que vous connaissez l'homme, l'originalité de son caractère, la gaieté de son humeur et la fantaisie de son esprit, vous ne serez pas surpris des qualités et des défauts que vous allez rencontrer dans son œuvre personnelle.

Regnard a écrit les *Folies amoureuses* en 1703 ; mais les comédiens attendirent, pour les représenter, le 15 février 1704. Pourquoi ? Parce que les folies du carnaval leur semblaient nécessaires pour faire accepter les folies d'une œuvre qui, par l'outrance de la bouffonnerie, rappelait la très joyeuse comédie italienne, depuis sept ans déjà proscrite. Ils avaient encore une autre raison.

L'usage voulait alors qu'une pièce en vers, tragédie ou comédie, eût cinq actes et composât tout le spectacle ; *L'École des Maris*, *Les Plaideurs*, *Esther* demeuraient des exceptions. Le carnaval permit à Regnard d'ajouter à sa pièce un divertissement chanté et dansé, *Le Mariage de la Folie*, qui servirait d'épilogue ; puis il écrivit un prologue pour annoncer l'épilogue, et les comédiens eurent ainsi les cinq actes traditionnels. Il est vrai que le premier et le dernier devaient perdre avec l'actualité presque tous leurs mérites, et l'on a grand raison de les supprimer aujourd'hui à la représentation.

Le Mariage de la Folie, qui n'a rien de comique, peut se résumer tout entier dans cette idée, qu'au moment où finit l'âge d'aimer commence l'âge de boire ; du moins, Regnard a-t-il eu l'heureuse idée de s'y peindre lui-même au naturel sous le nom de Clitandre, dans une jolie scène dont je viens de vous citer quelques vers.

Le Prologue était plus piquant. Sur la scène, les acteurs, avant de s'habiller, s'entretiennent de la pièce nouvelle ; ils sont là tous : la jolie M^{lle} des Brosses, du Bocage, Dancourt, dont vous avez pu applaudir ici, l'an dernier, je crois, *Le Chevalier à la Mode*,

et M^{lle} Beauval, la soubrette, un peu mûre déjà, puisqu'elle frise la soixantaine, mais que le public préfère à des actrices plus jeunes, parce que nulle ne sait rire comme elle ; c'est même pour ses débuts que Molière avait écrit, dans le *Bourgeois gentilhomme*, le rôle de la servante Nicole, qui tombe par terre à force de rire. Pendant les longues années qu'elle et son mari ont fait ensemble partie de la troupe, également fidèle à ses devoirs de comédienne et à ses devoirs d'épouse, elle n'a jamais interrompu son service que douze jours tous les douze mois, très juste le temps de donner à Beauval, à échéance fixe, l'enfant annuel ; et pourtant cette personne, si méthodique et si ponctuelle, était animée d'un esprit de contradiction célèbre dans tout Paris. Regnard en profite ingénieusement pour faire tour à tour attaquer et défendre les *Folies amoureuses* par la même M^{lle} Beauval, et cet adroit artifice lui permet de justifier son dénouement, qui d'ailleurs vous paraîtra le plus logique du monde, et de montrer que, si le titre de sa pièce est trop général et promet un peu trop, il n'y a du moins dans la pièce rien qui ne réponde à ce titre.

A coup sûr, le sujet des *Folies amoureuses* n'est pas original : c'est l'éternelle histoire de la pupille enlevée par un jeune amant au vieux tuteur qui la veut épouser ; c'est la donnée dont Molière avait tiré son *Ecole des Maris* d'abord, puis son *Ecole des Femmes*, et La Fontaine ce délicat *Florentin*, dont vous avez pu tout récemment apprécier ici la grâce exquise ; c'est la donnée dont Beaumarchais tirera son célèbre *Barbier de Séville* et Fabre d'Églantine une certaine *Intrigue épistolaire*, que j'espère voir reprendre un jour, à cause d'un bien amusant peintre d'histoire, qui aime mieux crever de faim que déshonorer ses pinceaux à faire le portrait, et aussi à cause du troisième acte, qui soulèverait des tempêtes de rire.

L'originalité, qui n'était point dans le sujet, Regnard l'a-t-il cherchée du moins dans la peinture des caractères et dans la conduite de l'action ? Non.

Il n'a pas su créer des types, et l'on ne dit pas un *Albert*, une *Agathe*, comme on dit un *Arnolphe* et une *Agnès*, un *Bartolo* et une *Rosine*.

Quant à l'intrigue, Regnard en avait trouvé l'idée dans la *Finta pazza* ou la *Folle supposée*, le premier opéra italien que Mazarin ait fait représenter en France. Voici, en peu de mots, l'intrigue des *Folies amoureuses*.

Pour s'évader de la maison où la tient enfermée le plus jaloux des tuteurs, la maligne et futée Agathe simule la folie. Elle revêt un habit de musicienne espagnole, et elle distribue à chacun des

acteurs la partie qu'il doit chanter dans le concert qu'elle entend donner, et, au lieu d'un papier de musique, elle remet à son amant Eraste une lettre dans laquelle elle l'invite à tout préparer pour un enlèvement. Mais Agathe sait qu'un enlèvement coûte cher, et voici que la prétendue folle reparait costumée en vieille plaideuse ; pour soutenir un procès imaginaire, elle emprunte cent pistoles au vieil Albert lui-même, qui les lui prête sans défiance, afin de flatter sa manie. Grande est sa tristesse, quand il la voit revenir, plus folle que jamais, en uniforme de dragon (vous voyez que ce rôle à transformations a été écrit pour faire valoir le talent souple et varié d'une actrice). Agathe joue la folie furieuse, puis feint de tomber évanouie. Alors le valet d'Eraste, Crispin, qui utilise les connaissances acquises dans ses voyages (vous reconnaissez là Regnard) pour se poser en grand médecin, fait, par des formules magiques, passer dans le cerveau de son maître le démon qui troublait le cerveau d'Agathe. Eraste se démène comme un possédé, et, tandis que cet imbécile d'Albert court chercher des gouttes d'Angleterre pour les lui faire prendre, le dragon et le fou, la soubrette et le médecin prennent... la poudre d'escampette. Je ne dis point que l'intrigue ne soit pas gentille ; mais elle n'est guère compliquée, et la conduite de sa comédie n'a pas dû coûter à Regnard beaucoup d'efforts, ni lui causer de grandes migraines.

L'originalité des *Folies amoureuses*, ce qui fait qu'elles ne ressemblent ni à *l'Ecole des Maris*, ni à *l'Ecole des Femmes*, ni au *Florentin*, ni au *Barbier de Séville*, ni à *l'Intrigue épistolaire*, c'est le style, c'est la gaité, c'est l'esprit du dialogue. C'est cela, et cela seulement, qui faisait dire à Boileau de tout le théâtre de Regnard qu'il n'était pas « médiocrement plaisant ».

Car l'auteur de *l'Art poétique*, avec son honnêteté intransigeante et son jugement si sûr, avait bien reconnu tout ce qui manquait aux pièces de ce bon vivant, qui lui avait, en gage de réconciliation, dédié ses *Ménechmes*. Il savait qu'elles ne répondaient qu'à demi à la devise de la comédie : « Elle rit, et, en riant, corrige les mœurs » ; car, si les farces de Regnard sont toutes fort joyeuses, aucune ne saurait assurément passer pour une école de bonnes mœurs. Quel vilain monde de grandes dames équivoques et de chevaliers qui ressemblent à des chevaliers d'industrie, de jeunes filles inquiétantes et d'amants sans idéal, de soubrettes effrontées et de valets fripons ! Tous ces gens-là ont le cynisme, encore mitigé de politesse, de la société du Temple, mais s'acheminent tout droit au cynisme, que rien ne mitigera plus, de la Régence. Je sais bien que Regnard a peint ce qu'il avait sous les yeux, et qu'on ne

saurait, à ce point de vue, le rendre responsable de l'immoralité de ses personnages ; mais cette immoralité, il n'était point obligé de l'approuver et de s'en amuser ; or, fait-il jamais autre chose, notamment dans le *Légataire universel*, où l'escroquerie adroite est proposée par lui à notre admiration, et où il force les plus moroses à rire d'un faux testament fabriqué par le personnage sympathique avec l'aide de son digne valet ? La scène serait insoutenable sans l'énormité même de la bouffonnerie, si nous ne sentions pas qu'il y a dans tout cela une part de fiction cocasse et folle, que nous avons affaire moins à des personnages réels, à des hommes, qu'à des fantoches, à des marionnettes, dont le poète fait mouvoir les fils, et que, par suite, leurs flouteries les plus énormes ne sauraient pas plus tirer à conséquence que les coups de bâton donnés par Polichinelle au commissaire. Regnard est un amuseur ; ce n'est pas un moraliste.

D'où l'absence de caractères dans son théâtre. Son œil moqueur excelle à saisir du premier regard les déformations physiques et les ridicules extérieurs ; mais il n'est pas assez puissant pour pénétrer au fond des cœurs et des âmes. Regnard n'est pas un observateur, un philosophe comme Molière, dont le nom est fâcheusement pour lui rapproché du sien sur l'affiche d'aujourd'hui. C'est assurément une des moindres esquisses de Molière que le *Médecin malgré lui* ; et pourtant quelle merveille que cette exposition, qui se fait par une querelle de Martine avec son ivrogne de mari et par l'intervention maladroite du voisin Robert, s'avisant sottement de mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce ! En ces trois courtes scènes le contemplateur Molière nous donne plus à réfléchir que le joyeux Regnard dans son théâtre entier ; il lui a suffi de cent répliques pour faire un tableau de mœurs populaires d'un réalisme saisissant, et, en même temps, il a dessiné là, d'un crayon sûr, trois caractères ; tandis que je n'en vois qu'un seul dans tout l'œuvre de Regnard, celui du joueur, et nous savons que le joueur, c'était Regnard lui-même. Mais aussi Molière est Molière, c'est-à-dire le plus grand anatomiste du cœur humain qui ait jamais été, et certes, en donnant à Regnard la première place, après lui, Boileau et ensuite le xviii^e siècle entendaient bien laisser entre eux un très long intervalle.

Cet intervalle a été rempli depuis. Qu'il me soit donc permis de m'étonner lorsque j'entends encore appeler Regnard le premier auteur comique après Molière, alors qu'on pourrait à la rigueur exposer l'évolution de notre théâtre comique sans même prononcer le nom de Regnard, tandis qu'il faudrait dans cette exposition réserver une place considérable à Beaumarchais, à ce hardi remueur

d'idées qui s'appelait Alexandre Dumas, et à ce généreux et grand Emile Augier, au talent si loyal et si sain, acclamé ici en 1844 avec sa première œuvre, *La Ciguë*, acclamé ici avant-hier avec sa dernière œuvre, *Les Fourchambault*, et auquel, en vérité, je regrette qu'on ait dressé devant l'Odéon un bien petit buste, alors que nous voyons d'assez petits hommes avoir de bien grandes statues.

Les visées de Regnard étaient beaucoup moins hautes que les leurs ; il n'a voulu que faire rire ; mais je reconnais volontiers qu'il y a réussi comme personne. Ses comédies sont emportées dans un tourbillon de gaieté qui ne laisse pas aux spectateurs le loisir de se reconnaître et de se reprendre. Si aucun de ses personnages n'est demeuré comme type, beaucoup de ses vers sont demeurés proverbes par la justesse du trait et par le bonheur de l'expression. C'est que Regnard est toujours en scène à côté de ses personnages, et, courant de l'un à l'autre, leur souffle infatigablement à tous son esprit, un esprit fantaisiste et prime-sautier, mais très net et très clair, qui s'exprime dans la plus française et la plus gauloise des langues, dans la langue de Paris. Il a dans l'esprit une imagination prodigieuse ; les mots, les tours plaisants des autres, il les emprunte sans scrupule ; mais il les frappe à son effigie et les fait définitivement siens. Son dialogue est un feu d'artifice ininterrompu mais varié. Bientôt part comme une fusée un mot imprévu et burlesque, un mot à la Scarron, qui provoque inévitablement le rire, sans qu'on se rende même compte pourquoi, comme le chatouillement ; à Ménechme furieux, qui veut couper le nez à l'un de ses créanciers, son valet répond flegmatiquement :

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier ?

Tantôt c'est un couplet bouffon, d'une ampleur presque lyrique, écrit tout entier, comme certains morceaux de Victor Hugo, en vue de préparer l'effet du vers final :

L'on m'envoya chercher, un de ces jours passés,
 Pour détremper un peu l'humeur mélancolique
 D'un homme dès longtemps au lit paralytique ;
 Dès que j'eus mis en chant un certain rigodon,
 Trois sages médecins venus dans la maison,
 La garde, le malade, un vieil apothicaire
 Qui venait d'exercer son grave ministère,
 Sans respect du métier, se prenant par la main,
 Se mirent à danser jusques au lendemain.

Ne semble-t-il pas, à de tels couplets, que Regnard se soit grisé lui-même de sa propre gaieté, fraîche et piquante, pétillante et légère comme la mousse du champagne ? Et cette comparaison nous fait même comprendre pourquoi, malgré tout ce qui lui man-

que, nous aimons tant Regnard : si d'autres vins sont plus forts et plus chauds, le champagne est le vrai vin de France.

N.-M. BERNARDIN.

Sujets de devoirs

Université de Paris

**Certificat d'aptitude à l'enseignement de l'allemand
dans les lycées et collèges.**

(Des conférences préparatoires à l'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement de l'allemand ont lieu, au lycée Saint-Louis, le dimanche, de neuf heures à dix heures et demie, sous la direction de M. Schweitzer, professeur au lycée Janson-de-Sailly.)

1^o THÈMES.

Novembre 1899.

Richelieu homme de guerre.

Il s'était placé à cheval au nord de la ville, sur une des montagnes de Salces ; de ce point il pouvait voir la plaine du Roussillon devant lui, s'inclinant jusqu'à la Méditerranée ; Perpignan, avec ses remparts de brique, ses bastions, sa citadelle et son clocher, y formait une masse ovale et sombre sur des prés larges et verdoyants, et les vastes montagnes l'enveloppaient avec la vallée comme un arc énorme courbé du nord au sud, tandis que, prolongeant sa ligne blanchâtre à l'Orient, la mer semblait en être la corde argentée. A sa droite s'élevait ce mont immense qu'on appelle le Canigou, dont les flancs épanchent deux rivières dans la plaine. La ligne française s'étendait jusqu'au pied de cette barrière de l'Occident. Une foule de généraux et de grands seigneurs se tenaient à cheval derrière le ministre, mais à vingt pas de distance et dans un silence profond. L'armée avait les yeux sur lui, et de tout point on pouvait le voir... Chaque homme portant les armes le regardait comme son chef immédiat, et attendait son geste pour agir. Dès longtemps la France était ployée à son joug, et l'admiration en avait exclu de toutes ses actions le ridicule au-

quel un autre eût été quelquefois soumis. Ici, par exemple, il ne vint à l'esprit d'aucun homme de sourire ou même de s'étonner que la cuirasse revêtît un prêtre, et la sévérité de son caractère et de son aspect réprima toute idée de rapprochements ironiques ou de conjectures injurieuses. Ce jour-là, le cardinal parut revêtu d'un costume entièrement guerrier : c'était un habit couleur de feuille morte, brodé en or ; une cuirasse couleur d'eau ; l'épée au côté, des pistolets à l'arçon de sa selle, et un chapeau à plumes qu'il mettait rarement sur sa tête, où il conservait toujours la calotte rouge. Deux pages étaient derrière lui : l'un portait ses gantelets, l'autre son casque, et le capitaine de ses gardes était à son côté.

(ALFRED DE VIGNY, *Cinq-Mars.*)

Décembre.

La tragédie française et le drame de Shakespeare.

Les sentiments essentiels de l'âme humaine sont les mêmes en tous pays et dans toutes les conditions sociales ; le fond de notre nature est irréductible et permanent, mais la différence des civilisations et des rangs change grandement les apparences ; chaque temps leur impose une expression à son image. La tragédie française s'était développée dans une société dont la vie de cour et de salon était le centre. De là son caractère de tenue et de noblesse ; de là son culte des convenances, son langage poli et respectueux, son dédain des nécessités inférieures de la vie. Elle écartait le peuple de ses portiques, comme il était écarté des palais royaux ; elle ne s'occupait que d'une humanité supérieure et restreinte à une élite qui, dans les derniers excès de la passion, observait encore un protocole. Shakspeare, lui, représente un âge que le joug monarchique et religieux n'a pas encore discipliné. Il n'écrit pas pour une société aristocratique et bourgeoise, instruite des modèles antiques et respectueuse des règles, mais pour des spectateurs où le peuple domine, public guerrier et violent, qui demande des émotions fortes. Son temps est le seizième siècle, ce printemps de la Renaissance où la sève de la nature monte et bout, après le long hiver du Moyen-Age. Lui-même est l'âme la plus vaste qu'ait produite l'humanité ; il éprouve ou il imagine, avec une intensité incomparable, tous les sentiments dont l'âme humaine est capable ; il les expose et les explique avec une ampleur et une clairvoyance qui font de son théâtre le répertoire le plus complet de renseignements que l'humanité possède sur elle-même.

(G. LARROUMET, Feuilleton du *Temps* du 2 octobre 1899.)

Janvier 1900

Le Souvenir du bonheur.

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
 Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur ?
 Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
 Cette offense au malheur ?

En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
 Et faut-il l'oublier, du moment qu'il fait nuit ?
 Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste,
 Est-ce toi qui l'as dit ?

Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
 Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur.
 Un souvenir heureux est peut-être sur terre
 Plus vrai que le bonheur.

Eh quoi ! l'infortuné qui trouve une étincelle
 Dans la cendre brûlante où dorment ses ennuis,
 Qui saisit cette flamme et qui fixe sur elle
 Ses regards éblouis ;

Dans ce passé perdu quand son âme se noie,
 Sur ce miroir brisé lorsqu'il rêve en pleurant,
 Tu lui dis qu'il se trompe, et que sa faible joie
 N'est qu'un affreux tourment !

Et c'est à ta Françoise, à ton ange de gloire,
 Que tu pouvais donner ces mots à prononcer,
 Elle qui s'interrompt, pour conter son histoire,
 D'un éternel baiser.

Qu'est-ce donc, juste Dieu, que la pensée humaine,
 Et qui pourra jamais aimer la vérité,
 S'il n'est joie ou douleur si juste et si certaine
 Dont quelqu'un n'ait douté ?

Comment vivez-vous donc, étranges créatures ?
 Vous riez, vous chantez, vous marchez à grands pas !
 Le ciel et sa beauté, le monde et ses souillures
 Ne vous dérangent pas ;

Mais, lorsque, par hasard, le destin vous ramène
 Vers quelque monument d'un amour oublié,
 Ce caillou vous arrête, et cela vous fait peine,
 Qu'il vous heurte le pié.

Et vous criez alors que la vie est un songe ;
 Vous vous tordez les bras comme en vous réveillant,
 Et vous trouvez fâcheux qu'un si joyeux mensonge
 Ne dure qu'un instant.

Malheureux ! cet instant où votre âme engourdie
 A secoué les fers qu'elle traîne ici-bas,
 Ce fugitif instant fut toute votre vie ;
 Ne le regrettez pas !

Regrettez la torpeur qui vous cloue à la terre,
 Vos agitations dans la fange et le sang,
 Vos nuits sans espérance et vos jours sans lumière ;
 C'est là qu'est le néant !

(ALFRED DE MUSSET, *Poésies nouvelles* : Souvenir.)

Février.

Les spectacles sanglants.

Sous les empereurs romains, dans un temps où Athènes était encore l'école du monde, les gladiateurs représentaient les jeux sanglants sur la scène de Bacchus. Les chefs-d'œuvre de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide ne se jouaient plus ; on avait substitué des assassinats et des meurtres à ces spectacles qui donnent une grande idée de l'esprit humain, et qui sont le noble amusement des nations policées. Les Athéniens couraient à ces cruautés avec la même ardeur qu'ils avaient couru aux Dionysiaques. Un peuple qui s'était élevé si haut pouvait-il descendre si bas ? Qu'était donc devenu cet autel de la Pitié que l'on voyait au milieu de la place publique à Athènes, et auquel les suppliants venaient suspendre des bandelettes ? Si les Athéniens étaient les seuls Grecs qui, selon Pausanias, honorassent la Pitié et la regardaient comme la consolation de la vie, ils avaient donc bien changé ! Certes, ce n'était pas pour des combats de gladiateurs qu'Athènes avait été nommée « le sacré domicile des dieux ». Peut-être les peuples, ainsi que les hommes, sont-ils cruels dans leur décrépitude comme dans leur enfance ; peut-être le génie des nations s'épuise-t-il ; et, quand il a tout produit, tout parcouru, tout goûté, rassasié de ses propres chefs-d'œuvre et incapable d'en produire de nouveaux, il s'abrutit et retourne aux sensations purement physiques. Le christianisme empêchera les nations modernes de finir par une aussi déplorable vieillesse : mais, si toute religion venait à s'éteindre parmi nous, je ne serais point étonné qu'on entendit les cris du gladiateur mourant sur la scène où retentissent aujourd'hui les douleurs de Phèdre et d'Andromaque.

(CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*)

Mars-Avril.

Le Rossignol.

Te souvient-il du parc où nous errions si tristes ?
 Dans un sentier tout jonché de lilas
 La solitude alanguissait nos pas,
 Le crépuscule aux fleurs mêlait ses améthystes.

Où sombrait le soleil, dans un lointain pays,
 Nos cœurs rêvaient une patrie absente,
 Quand une note au ciel retentissante
 Comme un trait d'or soudain s'éleva du taillis.

Une autre, puis une autre, en sonores fusées
 Par temps égaux jaillirent de ce bois ;
 Puis d'un essor qui s'essayait, la voix
 Préluda vaguement par roulades brisées.

Tu t'arrêtas, le doigt sur la bouche, et me dis :
 « Le rossignol chante, prêtons l'oreille ».
 Avidement tu l'écoutais, pareille
 A quelque ange en exil au seuil du paradis.

La nuit mélancolique achevait de descendre
 Et semblait sur le parc avec lenteur tomber,
 Comme d'un fin tamis une légère cendre,
 En noyant les contours qu'elle allait dérober ;

L'écharpe du zéphyr frissonnait sans murmure,
 Et molle s'affaissait sur les prés assoupis ;
 Le ciel, obscur enfin, couvrit la terre obscure,
 Comme un dais somptueux parsemé de rubis.

Et le chant déchira, plus large et plus sonore,
 De l'azur assombri les voiles plus épais,
 De monde en monde allant plus haut, plus haut encore,
 Troubler de l'infini l'inaccessible paix.

L'étoile au cœur de feu qui tressaille et palpite
 Paraissait écouter avec étonnement
 La lyre si puissante et pourtant si petite
 Qui vibrait au gosier de son terrestre amant.

Ah ! que ces notes sanglotantes,
 Ces beaux cris épars, où souffrait
 L'oiseau blessé d'un mal secret,
 Caressaient nos âmes, flottantes
 Du vœu stérile au vain regret !

Nous pleurions, nous croyions entendre
 Tour à tour triompher, gémir,
 Douter, croire, espérer, frémir,

Dans cette voix vaillante et tendre,
Le genre humain prince et martyr.

Car un mal aussi le tourmente
Quand, sous les riches nuits d'été,
Par l'appel de l'immensité
A fuir sa planète inclémente
Il sent qu'il est sollicité,

Mais que, trop fragile et trop brève,
L'aile d'Icare audacieux
Jusqu'au seuil effleuré des cieux
A cette fange ne l'enlève
Que pour l'y précipiter mieux !

Nous revînmes, gagnés par un trouble indicible,
Nous parlant du bonheur qui ne sera possible
Qu'ailleurs, plus tard, très loin, très haut,
Dans un astre où l'amour sans mensonge et sans tache,
D'incorruptibles cœurs indissoluble attache,
Respirera l'air qu'il lui faut !...

(SULLY-PRUDHOMME, *Le Bonheur.*)

Mal.

Les bords de la Seine.

Il faut aujourd'hui sortir de Paris pour comprendre ce qui a pu charmer et arrêter nos ancêtres à l'endroit où ils ont fondé notre ville ; il faut suivre le cours de la Seine jusqu'au delà de Billancourt, s'arrêter au pied des collines qui encadrent de leur amphithéâtre les villages de Meudon, de Bellevue et de Saint-Cloud. D'un cours lent et paisible, la Seine baigne les arbres qui ombragent ses rives. Elle s'élargit, elle s'étale à l'aise, au sortir du étroit canal où l'enserrent les quais de Paris. Des îles délicieuses parsèment sa nappe unie, touffues et verdoyantes, poussant de toutes parts, au-dessus des épais buissons, les élégantes et frêles branches des coudriers, les tiges droites, régulières, espacées des longs peupliers rayant le ciel. Par les beaux jours d'été, tous ces massifs se reflètent nettement dans l'eau que ride à peine une brise légère ; celle-ci prend alors, dans les parties ombrées, des teintes sombres, violacées, qui contrastent avec les parties voisines franchement éclairées, et dorées par les chauds rayons de juin. Sur les bords, les roseaux, les algues et les joncs ont des nuances exquisés et tendres, qui les font se découper vivement et finement sur l'ocre éclatante de la berge. Au-dessus, montant par une pente douce jusqu'à l'horizon, la colline va rejoindre tout en haut l'azur du ciel. C'est une large masse de verdure, ta-

pissant tout le fond du paysage, l'encadrant de ses couleurs sombres, où le vert vigoureux des chênes ou des hêtres alterne avec le gracieux feuillage des bouleaux et les délicates ciselures des sapinettes. Au sommet, quelques peupliers audacieux montent au-dessus de la ligne de faite et détachent fièrement sur le ciel leur maigre silhouette.

(LÉO CLARETIE, *Paris.*)

Juin.

Monologue de Galilée.

... Astre souverain, centre de tous ces mondes !
 Par delà ton empire aux limites profondes,
 Des milliers de soleils, si nombreux, si touffus,
 Qu'on ne peut les compter dans leurs groupes confus,
 Prolongent, comme toi, leurs immenses cratères,
 Font mouvoir, comme toi, des mondes planétaires,
 Qui tournent autour d'eux, qui composent leur cour,
 Et tiennent de leur roi la chaleur et le jour.
 Oh ! oui, vous êtes mieux que des lampes nocturnes,
 Qu'allumeraient pour nous des veilleurs taciturnes,
 Innombrables lueurs, étoiles qui poudrez
 De votre sable d'or les chemins azurés ;
 Chez vous palpite aussi la vie universelle,
 Grands foyers, où notre œil ne voit qu'une étincelle.
 Montons, montons encor. D'autres cieux fécondés
 Sont, par delà nos cieux, d'étoiles inondés.
 Franchissant notre azur, mon hardi télescope
 De notre amas stellaire a percé l'enveloppe ;
 Hors de ce tourbillon monstrueux de soleils,
 J'ai vu l'infini plein de tourbillons pareils ;
 Oui, dans ces gouffres bleus, dans ces profondeurs sombres
 Dont la distance échappe au langage des nombres,
 Il est — je les ai vus — des nuages laiteux,
 Des gouttes de lumière aux rayons si douteux,
 Qu'un ver luisant, caché dans l'herbe de nos routes,
 Jette assez de lueur pour les éclipses toutes.
 La lentille, abordant ces archipels lointains,
 Résout leur blancheur vague en mille astres distincts,
 Puis entrevoit encore, ascension sans borne !
 D'autres fourmillements dans l'immensité morne.
 Et quand, le télescope étant vaincu, mon œil
 Du vide et de la nuit croit atteindre le seuil,
 Au regard impuissant succède la pensée,
 Qui, d'espace en espace éperdûment lancée,
 Ne cesse de sonder l'infini lumineux
 Que prise, en le sondant, d'effroi vertigineux.

PONSARD.

2° Composition française.

Décembre 1899.

Le rôle du chœur dans *Esther* et *Athalie* et dans la *Fiancée de Messine*.

Janvier 1900.

La tragédie psychologique et le drame fataliste, à propos de la *Fiancée de Messine*.

Février.

Les *Contes* des frères Grimm comparés à ceux de Perrault.

Mars-Avril.

Le *Nibelungenlied* et la *Chanson de Roland*.

Mai.

Montrer comment Goethe, en élargissant le cadre de son autobiographie, en a fait une véritable histoire de son temps.

Juin.

Die versunkene Glocke de Gerhart Hauptmann.

Ouvrage signalé

Deux études de littérature romantique, par M. GUSTAVE ALLAS, professeur à l'Université de Rennes, Société française de librairie et d'imprimerie, Paris 1899.

Erratum

N° 12 page 543, ligne 17, lire *sœur*, au lieu de *filie*.
page 543, ligne 24, lire *sœur*, au lieu de *mère*.

Le gérant : E. FROMANTIN.

U. G. Campbell

HUITIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 14

22 FÉVRIER 1900.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS

ET

CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
625	A M. ÉMILE FAGUET.....	La Direction.
626	J.-B. ROUSSEAU. — SES IDÉES LITTÉRAIRES...	Emile Faguet, <i>de l'Académie française.</i>
635	LE THÉÂTRE D'EURIPIDE. — « ALCESTE ». — II.	Maurice Croiset, <i>Professeur au Collège de France.</i>
641	LE THÉÂTRE DE CRÉBILLON. — « ATRÉE ET THYESTE ».....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
649	LES <i>Brigands</i> DE SCHILLER. — II.....	Arthur Chuquet, <i>Professeur au Collège de France.</i>
665	SUJETS DE DEVOIRS (<i>agrégation, licence, certificat</i>).....	Universités de Paris et de Nancy.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})

13, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J., à N... — Nous vous remercions, Monsieur, de l'obligeance que vous avez eue de nous signaler ce passage ; mais il a été très exactement reproduit.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

A M. Emile Faguet**Membre de l'Académie française.**

MONSIEUR ET CHER MAITRE,

Qu'il nous soit permis de vous adresser ici nos très respectueuses et très sincères félicitations pour le choix, si justifié d'ailleurs et si impatiemment attendu, dont vous venez d'être l'objet de la part de l'Académie française. Ce choix n'ajoute rien à vos mérites ; il honore seulement la compagnie qui l'a fait.

Pour nous, que vous avez si largement et si généreusement aidé et soutenu de vos conseils et de vos lumières, nous trouvons dans cette circonstance heureuse une occasion de vous exprimer la reconnaissance pieuse que nous vous gardons pour toutes les faveurs dont vous avez comblé cette *Revue* depuis le jour même de sa fondation, c'est-à-dire depuis tantôt huit années. N'est-ce pas vous, en effet, qui l'avez présentée d'abord au public, en la qualifiant d'« Annales de l'enseignement supérieur contemporain » ? N'est-ce pas vous aussi qui l'avez, dans la suite et sans vous lasser, alimentée de leçons toujours si pleines d'idées nouvelles et d'aperçus originaux, toujours si également appréciées de nos lecteurs ?

Merci, Monsieur et cher Maître, de tant de marques de bienveillance ; merci pour nous, merci pour nos abonnés, merci pour l'Université dont vous faites ainsi goûter l'enseignement si précis et si clair, si libéral et si sincère, bien loin par delà les frontières de la France.

N. FILOZ.

J.-B. Rousseau. — Ses idées littéraires

Cours de M. EMILE FAGUET,

Professeur à l'Université de Paris.

II

J.-B. Rousseau nous est apparu jusqu'ici comme un classique pur, et même sévère, très circonscrit dans ses principes ; je dirais presque qu'il appartient à l'école immédiate de Malherbe, si Malherbe avait eu réellement une école. C'est un élève direct de ce maître, instruit dans la littérature grecque, très instruit dans la littérature latine, un élève qui n'aurait ni subi l'influence du précieux, ni connu ce que la grande école de 1660 a en elle d'un peu libre et de spontané, c'est-à-dire de vraiment poétique. Il est à remarquer que jamais, sauf une fois, et pour être désagréable à La Motte, il n'a dit du bien de La Fontaine. Il se rattache enfin aux anciens, à Malherbe et à Racan, à Marot, un peu à Sarrasin qu'il nomme avec éloge, et à Voiture qu'il a lu d'assez près, car il cite de lui certains mots peu connus ; c'est dans un fragment de son *Epttre V* :

Je ne hais point ces gens, disait Voiture,
Sur le propos d'un fameux cardinal,
Dont par le monde on dit un peu de mal.
Si sur la terre aucun ne vous croit digne
D'être haï, c'est un fort mauvais signe.

Il ne goûte point Ronsard, et il s'aperçoit, avant La Bruyère, qu'entre ce poète et Malherbe il y a plus de différences qu'entre Marot et Malherbe. Quant à son goût pour les anciens, nous en avons la preuve dans le passage suivant de son *Epttre III*, dédiée à Clément Marot, qui est sa profession de foi littéraire :

Accostez-vous de fidèles critiques ;
Fouillez, puisez dans les livres antiques,
Lisez les Grecs, savourez (1) les Latins ;
Je ne dis tous, car Rome a ses Cotins ;

(1) J.-B. Rousseau préfère les Latins. Dans les vers suivants, c'est parmi eux qu'il prendra tous ses exemples.

J'entends tous ceux qui, d'une aile assurée
 Quittant la terre, ont atteint l'Empyrée :
 Là trouverez en tout genre d'écrits
 De quoi former vos goûts et vos esprits ;
 Car chacun d'eux a sa beauté précise
 Qui le distingue et forme sa devise :
 Le grand Virgile enseigne à ses bergers
 L'art d'emboucher les chalumeaux légers ;
 Au laboureur par des leçons utiles
 Fait de Cérès hâter les dons fertiles ;
 Puis, tout à coup, la trompette à la main,
 Dit les combats du fondateur romain,
 Ses longs travaux couronnés de victoire,
 Et des Césars prophétise la gloire :
 Ovide en vers doux et mélodieux
 Put débrouiller l'histoire de ses dieux ;
 Trop indulgent au feu de son génie,
 Mais varié, tendre, plein d'harmonie,
 Savant, utile, ingénieux, profond,
 Riche en un mot, s'il était moins fécond.

Voilà d'excellents vers de critique. Notre poète loue beaucoup Ovide : il est moins de la famille de Virgile que de celle d'Ovide et de Catulle.

Non moins brillant, quoique sans étincelle,
 Le seul Horace en tous genres excelle,
 De Cythérée exalte les faveurs,
 Chante les dieux, les héros, les buveurs,
 Des sots auteurs berne les vers ineptes,
 Nous instruisant par gracieux préceptes,
 Et par sermons, de joie antidotés.
 Catulle en grâce et naïves beautés
 Avant Marot mérita la couronne.

Quel contre-sens, à nos yeux, de rapprocher le poète si parfaitement sincère et si profondément ému, d'un homme charmant, qui n'a jamais été qu'un versificateur habile ! J.-B. Rousseau était incapable de comprendre l'âme sensible et tourmentée d'un Catulle.

... Et suis marri que le poivre assaisonne
 Un peu trop fort ses petits madrigaux.

J.-B. Rousseau a quarante ans quand il écrit ces vers. Il n'eût pas fait ce reproche à Catulle, étant plus jeune.

Tibulle enfin sur patins inégaux
 Faisant marcher la boiteuse élégie,
 De Cupidon traite à fond la magie.

Voilà les chefs qu'il vous faut consulter,
 Lire, relire, apprendre, méditer.
 Lors votre goût, conduisant votre oreille,
 Ne prendra plus le bourdon pour l'abeille,
 Ni les fredons du chantre Cordouan
 Pour les vrais airs du cygne Mantouan.

(*Le chantre Cordouan* désigne Lucain; ces deux derniers vers sont bien durs.)

On le voit, J.-B. Rousseau est plus Latin que Grec, et, chez les Latins, c'est l'ingéniosité et l'esprit qui le séduisent par-dessus tout. Il est ému par Virgile, intéressé plus encore par Ovide et par Catulle, qu'il ne comprend pas complètement.

Parmi les modernes, son maître préféré, qu'il célèbre avec une véritable dévotion, est Marot. Le ton dont il en parle est celui d'une conviction profonde et d'un ardent enthousiasme.

Ami Marot, l'honneur de mon pupitre,
 Mon premier maître, acceptez cette épître,
 Que vous écrit un humble nourrisson
 Qui sur Parnasse a pris votre écusson,
 Et qui jadis en maint genre d'escrime
 Vint chez vous seul étudier la rime.

(*Seul* est une exagération; il devait dire : chez vous *surtout*.)

Par vous en France épîtres, triolets,
 Rondeaux, chansons, ballades, virelais,
 Gente épigramme et plaisante satire
 Ont pris naissance, en sorte qu'on peut dire :
 De Prométhée hommes sont émanés,
 Et de Marot joyeux contes sont nés.
 Par quoi sitôt qu'en mon adolescence
 J'eus avec vous commencé connaissance,
 Mon odorat par vos vers éveillé
 Des autres vers plus ne fut chatouillé;
 Et n'eus repos (jeunesse est téméraire)
 Que ne m'eussiez adopté pour confrère.

Remarquons-le : c'est son poète de la quinzième année. Le poète que l'on a beaucoup aimé à cet âge risque fort d'exercer une grande influence sur tous ceux qui ne sont pas, comme La Fontaine, des génies très originaux.

Bien est-il vrai que par le temps mûri,
 D'autres leçons mon esprit s'est nourri;
 Ecrits divers ont exercé ma plume :
 Mais c'est tout un : soit raison, soit coutume,
 Mon nom par vous est encore connu,
 Dont bien et mal m'est encore venu;

Bien, pour trouver l'art de m'être fait lire ;
 Mal, par avoir des sots excité l'ire,
 L'ire des sots et des esprits malins ;
 Car qui dit sots, dit à malice enclins :
 Et cherchez bien de Paris jusqu'à Rome,
 Onc ne verrez sot qui soit honnête homme ;
 Je le soutiens : justice et vérité
 N'habitent point en cerveau mal monté.

Il est à propos ici de remarquer que Marot, cet aimable et gracieux poète que nous exécutons en général d'un seul mot, en disant qu'il a été un bon versificateur, a exercé sur notre littérature une influence intermittente. Il a commencé par être universellement admis dans la première moitié du xvi^e siècle ; puis est venue une réaction très vive contre lui, avec les membres de la Pléiade, sauf exception pour Du Bellay. Plus tard, il renaît véritablement, vers 1620, avec les fantasques qui s'appellent Saint-Amand, Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac. Ceux-ci le nomment de temps en temps avec éloge, et ont certainement dans leur talent quelque reflet de sa manière. Les précieux l'imitent plus formellement encore, car ils lui prennent son style et ses genres : triolets, rondeaux, ballades, etc. L'écolé de 1660 marquant une réaction contre le précieux, en marque une en même temps contre le marotisme. Mais voilà que La Fontaine est un marotiste convaincu, et qu'il fait de la propagande en faveur de maître Clément. Lui-même, quand il s'abandonne au petit démon familier, est assez souvent un Marot supérieur. C'est grâce à lui que les poètes du commencement du xviii^e siècle, et surtout J.-B. Rousseau, se plaisent encore beaucoup à reproduire les archaïsmes de Marot, ses tours de phrases, et quelques-uns de ses procédés rythmiques. Enfin, Voltaire combattra avec vigueur et même avec aigreur, dans ses lettres critiques à d'Olivet et au Père Porée, cette nouvelle renaissance marotique. Mais lui-même, quand il en viendra à composer de petits poèmes familiers et badins, imitera Marot, comme entraîné par l'influence traditionnelle. Il sera désormais difficile d'écrire une épigramme ou un madrigal sans qu'un tour marotique se présente au bout de la plume.

J.-B. Rousseau loue Marot comme nous avons vu. Il loue aussi très fortement Malherbe : on en verra les preuves tout à l'heure. Venons-en maintenant à ses jugements sur ses contemporains : nous mettrons à part Voltaire, qu'il a attaqué, ainsi que nous l'avons dit, pour des motifs personnels. Il est extrêmement dur pour La Motte. Cela vient de ce qu'il trouve en lui son rival de gloire, le seul qui concoure avec lui de réputation, de 1720 à 1730.

Tous deux ont leurs partisans, et, en vertu de cette détestable manie qu'on a de ne pouvoir aimer un auteur sans se croire obligé de détester l'auteur voisin, bien peu sont capables de les admirer côte à côte, en remarquant que, si J.-B. Rousseau est plus poète, La Motte en revanche est plus penseur. J.-B. Rousseau écrit ce mot sur La Motte dans une lettre à Brossette : « Cet homme a un talent merveilleux pour rendre ridicule tout ce qu'il y a de grand dans l'antiquité. Il est bien difficile que le sublime et le pathétique se trouvent dans les œuvres d'un homme qui court toujours après l'esprit. » Tel était, en effet, le péché mignon de La Motte, et l'on comprend qu'un amateur de l'antiquité ne lui pardonne pas son *Iliade*. Mais Rousseau l'exécute bien plus durement dans d'autres passages. Voyez ce qu'il écrit encore à Brossette sur les procédés lyriques de son rival : « Ces froides amplifications de La Motte, qui ressemblent beaucoup plus à des lettres qu'à des odes, commencent toutes par « Monsieur », et finissent toutes par « Votre très humble serviteur ». Il est de fait que, comme elles sont toujours dédiées à quelqu'un, elles débutent en général par un compliment et finissent par un éloge. Citons enfin les meilleures épigrammes de notre auteur contre La Motte ; elles ne manquent pas d'une certaine vérité.

Le vieux Ronsard ayant pris ses besicles
 Pour faire fête au Parnasse assemblé,
 Lisait tout haut ces odes par articles
 Dont le public vient d'être régalaé.
 Ouais ! qu'est ceci ? dit tout à l'heure Horace,
 En s'adressant au maître du Parnasse.
 Lors, Apollon baillant la bouche close :
 Messieurs, dit-il, je n'y vois qu'un défaut :
 C'est que l'auteur les devait faire en prose.

L'expression de *odes par articles* est des mieux trouvées et des plus exactes. Le malheur est, pour J.-B. Rousseau, qu'elle s'appliquerait tout aussi bien à beaucoup de ses propres productions lyriques qu'à celles de La Motte. Sur l'*Iliade* de celui-ci, voici une des plus jolies épigrammes que son rival ait faites :

Le traducteur qui rima l'Iliade
 De douze chants prétendit l'abrégé ;
 Mais, par son style aussi triste que fade,
 De douze en sus il a su l'allonger.
 Or le lecteur qui se sent affliger
 Le donne au diable, et dit, perdant haleine ;
 « Eh ! finissez, rimeur à la douzaine,

Vos abrégés sont longs au dernier point. »
 Ami lecteur, vous voilà bien en peine,
 Rendons-les courts en ne les lisant point.

La Motte, nous l'avons vu, a beaucoup médité de la versification, et beaucoup versifié lui-même. J.-B. Rousseau le reprend très joliment de cette contradiction dans une épigramme d'autant plus piquante qu'elle a la forme d'un apologue :

Léger de queue et de ruses chargé,
 Maître Renard se proposait pour règle.
 Léger d'étude, et d'orgueil engorgé,
 Maître Houdart se croit un petit aigle.
 Oyez-le bien : vous toucherez au doigt
 Que l'Iliade est un conte plus froid
 Que Cendrillon, Peau-d'âne ou Barbe-bleue.
 — Maître Houdart, peut-être on vous croiroit,
 Mais, par malheur, vous n'avez point de queue.

J.-B. Rousseau a poussé cette animosité contre La Motte jusqu'à l'injustice la plus criante. Il n'a pas voulu voir le grand talent dont cet auteur a fait preuve dans son *Inès de Castro*. Voici, en effet, ce qu'il écrit à M. Boullay, le 23 août 1733 : « On nous a envoyé, Monsieur, *Inès de Castro*, et les critiques qui en ont été faites. Ce qui ne vaut pas la peine d'être lu ne vaut pas la peine d'être critiqué, et il ne fallait pas se mettre en frais pour détruire un ouvrage qui se détruit de lui-même. Cette pièce n'a pu se soutenir à la représentation que parce qu'elle était relevée par le jeu de Baron, qui, comme le cygne, chante son agonie très mélodieusement. » La raison que donne J.-B. Rousseau du succès de cette tragédie est des plus faibles. Le spectacle du vieux Baron, revenu sur la scène dans un âge très avancé, a dû être plutôt pénible; et d'ailleurs je défie un acteur, si éclatant que soit son talent, de soutenir une pièce qui n'a pas de valeur.

J.-B. Rousseau est d'ailleurs sévère pour les poètes tragiques de son temps. Il ne les nomme pas ; mais il est facile de deviner ses allusions à Campistron, Crébillon et Danchet dans le passage suivant. Il se plaint de voir le théâtre

. Abandonné
 Au goût pervers d'un siècle efféminé,
 Qui, ne prenant pour conseil et pour guide
 Que les leçons de Tibulle et d'Ovide,
 Et n'estimant dignes d'être applaudis
 Que des héros par l'amour affadis,
 Nous a produit cette foule incommode
 D'auteurs glacés, qui, séduits par la mode,

N'exposent plus à nos yeux fatigués
 Que des romans en vers dialogués ;
 Et, d'un fatras de rimes accolées
 Assaisonnant leurs fadeurs ampoulées,
 Semblent vouloir, par d'immuables lois,
 Borner tout l'art du théâtre françois
 A commenter dans leurs scènes dolentes
 Du doux Quinault les Pandectes galantes.

Voilà qui est très fin, comme style et comme appréciation. C'est probablement Campistron que J.-B. Rousseau a voulu accommoder de la sorte.

Mais de ce style efflanqué, sans vigueur,
 J'aime encor mieux l'insipide langueur
 Que l'emphatique et burlesque étalage
 D'un faux sublime enté sur l'assemblage
 De ces grands mots, clinquant de l'oraison,
 Enflés de vent et vides de raison....

(Cela est bien moins bon. Les écrivains du xvii^e et du xviii^e siècle apportent trop peu de soin, à notre gré, à l'exactitude et à la cohérence de leurs métaphores.)

Dont le concours discordant et barbare
 N'est qu'un vain bruit, une sotte fanfare,
 Et que, par force et sans choix enrôlés,
 Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

Ces vers doivent viser Crébillon. C'est au même poète tragique, sans doute, que pensait notre auteur, quand il écrivit les lignes suivantes dans son *Eptre à Clément Marot*. Peut-être cependant faut-il mettre Danchet à la place de Crébillon.

Eux exceptés, des bons esprits l'estime
 M'a, comme vous, des sots rendu victime ;
 Car de quels noms plus doux et plus musqués
 Puis-je appeler tant d'esprits disloqués ?
 Comment nommer ce froid énergumène,
 Qui d'Hélicon chassé par Melpomène,
 Me défigure en ses vers ostrogoths
 Comme il a fait rois et princes d'Argos ?

Danchet avait attaqué Rousseau ; il avait, de plus, comme Crébillon, mis sur la scène les rois d'Argos.

On peut rencontrer parmi les œuvres en vers de J.-B. Rousseau une ode épigrammatique sur l'affectation de style, qui date de 1690, de l'époque de ses premiers débuts. A qui en a le poète ? C'est une énigme. Je crois pourtant qu'il pense à Fontenelle.

Que dis-tu, naïf Saint-Amant,
 Du goût de nos odes hautaines ?

Il est perdu ce ton charmant
 Sur lequel tu chantais les tiennes.
 Ce ne sont plus que mots pompeux,
 Que labyrinthes ténébreux
 De phrases qu'on veut que j'entende.
 De grâce, viens, redonne-moi
 Cet heureux ton, mort avec toi.
 Mon siècle, hélas ! te redemande.
 Ennuvés de tant de liqueurs,
 De vins fameux, de bonne chère,
 Désormais plus sobres buveurs,
 Nous soupirons après l'eau claire...
 D'où nous vient ce style tendu ?
 Est-ce un crime d'être entendu ?
 — Est-ce ceci ? — Non, c'est cela.
 Et de quoi disputez-vous là ?
 L'auteur ne le sait pas lui-même.
 Le Français n'aurait-il donc plus
 Cet air aisé qu'il tient des Grâces,
 Et que tous nos voisins perclus
 N'imitent que par des grimaces ?...
 Jadis, couchés, près d'Apollon,
 Sur les fleurs du sacré vallon,
 Nos poètes enfantaient leurs rimes.
 Aujourd'hui, le cothurne au pied,
 Ce n'est plus que sur un trépié
 Qu'ils prononcent leurs vers sublimes.

Ici Rousseau semble viser un autre que Fontenelle, car il parle d'un poète à grand fracas, tonitruant, à nuages chargés de tempête. Aux environs de 1690, je ne vois pas quel écrivain il peut définir ainsi.

... Fuyez ces terribles lecteurs,
 Jeunes nymphes, Grâces fidèles.
 Vous êtes le charme des cœurs ;
 Mais vous n'êtes pas assez belles.
 Jamais rien n'est assez bien dit,
 S'il n'est mieux dit qu'on ne doit dire...

Il est probable pourtant que, dans une partie au moins de ces vers, c'est à Fontenelle que Rousseau a songé. En tout cas, il est bien certain qu'il ne l'aimait pas : il l'immole ailleurs en termes fort clairs, avec plus de vigueur encore que La Bruyère dans son portrait de Cydias. Bien entendu, ils n'en veulent l'un et l'autre qu'au Fontenelle première manière, à celui du xvii^e siècle. Voici les vers que Rousseau lui consacre :

Depuis trente ans un vieux berger normand
 Aux beaux esprits s'est donné pour modèle.
 Il leur enseigne à traiter galamment

Les grands sujets en style de ruelle.
 Ce n'est pas tout : chez l'espèce femelle
 Il brille encor, malgré son poil grison ;
 Et n'est caillette en honnête maison
 Qui ne se pâme à sa douce faconde.
 En vérité, caillettes ont raison :
 C'est le pédant le plus joli du monde.

La Bruyère disait de même : c'est un ambigu du pédant et du précieux.

Il y aurait encore beaucoup de jugements littéraires à glaner, soit dans la correspondance, soit dans les œuvres en vers de J.-B. Rousseau. J'indiquerai seulement, pour finir, qu'il a pris part à la querelle des anciens et des modernes par deux textes très intéressants. Le plus précis est une lettre à Brossette de 1716. Il y saisit fort bien ce qui était le fond du débat sur Homère, à savoir sa peinture de mœurs grossières, très différentes des mœurs modernes. « Homère, écrit-il, aussi grand philosophe que grand poète, savait sa religion mieux que ses censeurs ; et ce n'est point un mérite à Virgile d'avoir donné moins de passions que lui à ses dieux, puisqu'au contraire Homère, en les y assujettissant, a jeté dans son poème une chaleur qui manque à celui de Virgile, tout admirable qu'il est d'ailleurs. Ajoutez à cette ignorance des censeurs une extravagance de jugement, la plus grossière du monde, qui est de condamner Homère sur le parallèle des mœurs et des usages qu'il a décrits avec ceux de notre siècle, et de vouloir ainsi avilir le plus beau monument et presque le seul qui nous reste de la primitive humanité. Il n'a pas songé qu'en méprisant ces coutumes il faisait le même outrage aux livres de l'Ancien Testament qui y ont un si grand rapport. » Voilà un très bon jugement, appuyé sur d'excellentes raisons.

C. B.

Le théâtre d'Euripide — « Alceste. »

Cours de M. MAURICE CROISSET,

Professeur au Collège de France.

II

En étudiant la structure d'*Alceste*, nous avons été frappés par la différence très simple et très profonde qui sépare la conception dramatique d'Euripide de celle de Sophocle. Celui-ci pose, dès le début, un problème psychologique, qui, par certaines phases, arrive finalement à sa solution. L'art dramatique d'Euripide consiste, au contraire, à mettre devant les yeux du spectateur une série de belles scènes, de situations pathétiques qui l'émeuvent, qui ébranlent son âme sans intéresser sa curiosité.

En étudiant plus en détail *Alceste*, nous allons rendre encore plus sensible cette différence, mettre plus en relief les traits qui constituent la physionomie d'Euripide et montrer dans quels caractères cette originalité se manifeste tout d'abord.

Nous avons précédemment remarqué combien la situation fondamentale est simple. Le merveilleux précède l'action ou la termine. S'il la précède, on s'en souvient à peine ; s'il la suit, il est reculé de parti pris, par le poète, dans un assez vague lointain. L'événement qui constitue le sujet du drame est donc très ordinaire : une jeune femme meurt, laissant désolés un mari qui l'aime et des enfants orphelins. Les grands crimes, les mouvements violents de l'âme, les fougueuses passions font totalement défaut. Tenons compte de cette constatation : elle nous indique immédiatement que le poète va chercher le pathétique dans un ordre d'idées nouveau. En somme, quelque simple que soit le sujet, il offrait cependant matière à amplifications. Alceste n'est pas, en effet, une femme quelconque. C'est la fille de Pélias ; c'est une descendante d'Eole. Tous les souvenirs de la race légendaire pourraient se rattacher autour d'elle et lui faire un cortège qui l'agrandirait, qui mettrait singulièrement en relief sa personnalité. D'autre part, elle est reine : sa mort, loin d'être obscure, comme celle d'une femme ordinaire, pourrait constituer un événement public, être pleurée par tout un peuple.

Enfin cette mort est une mort héroïque : le poète aurait pu faire ressortir ce qu'il y a de sublime dans un acte semblable de dévouement. Eschyle ou Sophocle, appelés à traiter ce sujet, n'auraient pas hésité à le faire. Euripide semble au contraire écarter de parti pris ce qui pourrait donner au pathétique un caractère solennel, royal, héroïque ou mythologique, et le rapprocher de la vie ordinaire.

Au début de la pièce, nous croyons être dans un quartier de l'Athènes du ^v^e siècle. Les questions que posent les vieillards à la servante qui sort du palais font revivre devant nos yeux, d'une façon très précise, tous les usages de la vie athénienne.

DEMI-CHŒUR.

« Quelqu'un de vous entend-il des gémissements dans la maison ? Est-ce que l'on se frappe les mains et se lamente comme si tout était fini ? »

DEMI-CHŒUR.

« On ne voit même pas un serviteur debout à la porte. »

Suivent d'autres détails aussi familiers. — « Devant cette porte, dit le chœur, je ne vois pas l'eau lustrale dont se purifient, suivant l'usage, ceux qui sortent de la maison des morts. Point de chevelures suspendues à l'entrée, après être tombées sous le fer en l'honneur des morts que l'on pleure. On n'entend pas de jeunes femmes se frapper les mains. » C'est là une scène de la vie ordinaire : nous nous croyons devant la maison d'un citoyen quelconque de l'Athènes du ^v^e siècle.

Mais Euripide nous rappelle davantage encore son époque par sa peinture des sentiments. Comment représente-t-il, en effet, ce qui se passe dans l'âme d'Alceste au moment où le terme fatal approche ? C'est un humble personnage qui vient nous en faire le récit. Or, grâce à son humilité, ce personnage pourra s'arrêter sur des détails familiers, qui sonneraient faux dans la bouche d'un roi. « Dès qu'elle a senti l'approche du moment fatal, dit la servante, elle a baigné son beau corps dans l'eau courante ; et, tirant d'un réduit de cèdre une tunique, une riche parure, elle s'en est revêtue comme pour une fête. Puis, debout devant le foyer, elle a dit cette prière, etc... » Nous la voyons ensuite accomplir quelques petites dévotions domestiques, qui devaient être chères aux Athéniennes. Elle s'approche de tous les autels qui s'élèvent dans la maison d'Admète, les couronne, et y prie en effeuillant des branches de myrte, sans pleurer, sans gémir, sans que l'approche de la mort ait fait pâlir son beau visage.

Vue par un humble, qui la met au niveau de l'ordre normal de ses pensées et de ses sentiments, cette scène y gagne en grandeur et en beauté : c'est une des plus remarquables de la pièce.

Derrière cette servante, nous reconnaissons le poète à travers tous ces détails de la vie commune. Euripide se complait à peindre avec simplicité les grands sentiments d'Alceste, son courage, sa tendresse maternelle ; et il semble que ces scènes de réalisme pathétique ne devaient pas déplaire non plus à son auditoire. Le courage d'Alceste n'est pas celui d'un stoïcien, courage sec, inflexible, tout d'une pièce : il est nerveux, inégal ; par moments même, il s'attendrit jusqu'aux larmes, mais sans céder pourtant. Euripide a fait ressortir avec art cette inégalité. Dans le morceau que nous venons de citer, nous voyons Alceste à ses derniers moments, qui accomplit ses dévotions domestiques : elle semble ferme, résignée ; mais, lorsqu'elle entre dans sa chambre nuptiale, en face de sa couche, elle ne peut plus se contenir, et ses larmes coulent : « O lit où a dénoué ma ceinture virginale l'homme pour qui je meurs, adieu ! Je ne te hais pas ; et cependant c'est toi seul qui causes ma perte : car, si je meurs, c'est pour ne pas te trahir ni trahir mon époux. Tu appartiendras à une autre femme, non plus chaste, mais peut-être plus heureuse. » Elle se jette sur lui, elle l'embrasse et l'arrose de ses larmes. Puis elle quitte la chambre, le front baissé, pour y revenir bientôt, et, chaque fois, elle se laisse tomber sur sa couche. Ses enfants, accrochés à ses vêtements, pleurent aussi ; elle les prend dans ses bras, et tour à tour les couvre de baisers. Dans la maison, tous les serviteurs fondent en larmes, émus de pitié pour leur maîtresse. Elle à chacun tend les mains ; et il n'en est pas de si humble, à qui elle n'adresse la parole et dont elle ne reçoive aussi les adieux.

Jamais scène analogue n'avait été représentée en Grèce. Euripide opéra une révolution en obtenant le pathétique par un réalisme simple et hardi, qui ne craignait pas d'évoquer les détails de la vie quotidienne et d'en faire un sujet dramatique.

Du reste, indépendamment de leur beauté dramatique, certains traits de mœurs sont très curieux : ils jettent de la lumière sur la vie d'Athènes au v. siècle et éclaircissent certains points que les historiens avaient laissés dans l'ombre. Cette bonté qu'Alceste témoigne à ses esclaves nous fait connaître, ou tout au moins entrevoir, les rapports des maîtres avec leurs esclaves. Mais, en nous exposant cette affection réciproque du maître et de son serviteur, Euripide abaisse en même temps la dignité conventionnelle du drame. Il fait plus encore. Chez ses prédécesseurs, l'hé-

roïsme est réfléchi, dépend de la volonté des personnages. Ainsi, chez Sophocle, cet héroïsme est déterminé par des motifs profonds dont la volonté peut se rendre compte avant d'agir. Il n'en est plus de même chez Euripide, qui nous présente un héros dont on connaît mal les antécédents. Certes, au point de vue purement dramatique, il y a ici une infériorité. Il nous semble, en effet, que le héros idéal est celui en qui la raison s'allie étroitement à la passion, comme chez Sophocle. L'héroïsme, chez Euripide, a cette supériorité, qu'il est instinctif et par conséquent plus naturel. Il ressemble plus à celui dont la plupart de nous sont capables : nous nous laissons entraîner aux grandes résolutions plutôt que nous ne nous y acheminons par une lente réflexion.

Ainsi, Euripide est un réaliste, à un double point de vue : il l'est pour la mise en scène et pour la peinture des sentiments. Son réalisme dans la mise en scène consiste à exposer les faiblesses physiques de l'humanité. Eschyle et Sophocle avaient éprouvé une certaine pudeur à montrer sur la scène les infirmités qui tiennent au corps. Eschyle fait une exception pour Prométhée ; et encore la peinture de la douleur physique tient-elle ici peu de place : à peine un cri de douleur, et ensuite, plus rien. De même, chez Sophocle, Antigone éprouve une certaine horreur à la pensée de la mort ; mais cette horreur est indiquée légèrement, sans insistance.

Euripide s'affranchit de ces scrupules, et nous révèle tout un ordre de sentiments douloureux, toute une face du pathétique qui était restée comme voilée et ignorée. Au moment de mourir, Alceste nous apparaît languissante, en proie à la violence des sentiments qui l'accablent. Sa raison l'a déjà à peu près abandonnée, et ce ne sont plus des pensées qu'elle exprime, mais des images fugitives, hallucinatoires, qui passent devant son esprit. « O soleil, lumière du jour, s'écrie-t-elle ! Rapides nuages qui courez dans le ciel ! O terre, ô palais et lit nuptial d'Iolcos, ma patrie ! » Les expressions se succèdent au hasard, troubles, informes, dans le désordre sans cesse croissant de ses idées. Une sorte de fièvre la saisit, et bientôt les paroles qu'elle articule ne répondent plus à aucune réalité ; c'est de la pure hallucination, du délire morbide : « Je vois ; oui, je vois la barque à deux rames. Appuyé sur son croc, le passeur des morts, Charon, m'appelle : « Qu'attends-tu donc ? hâte-toi : tu me retardes ». Voilà comme il s'impatiente et me presse. » Elle en vient à une véritable terreur : des images épouvantables surgissent dans son imagination : l'hallucination atteint son point suprême : « On m'entraîne, tu

ne vois pas ? On m'entraîne au séjour des morts : c'est un monstre ailé, dont les yeux, sous leurs épais sourcils, me lancent de sombres regards. Ah ! lâche-moi. Que vas-tu faire ? Laisse ! Ah ! malheureuse, quelle est cette route où je m'engage ? » Finalement, elle s'écrie défaillante : « Laissez, laissez-moi maintenant ! Entendez-moi : mes pieds ne peuvent plus me soutenir. Hadès est là, et les ombres de la nuit se répandent sur mes yeux. »

Cette représentation, si naïve et si forte à la fois, de la défaillance d'Alceste, n'est-ce pas une première ébauche du délire de Phèdre dans *Hippolyte* ? Ici et là, c'est le même goût pour l'exactitude du détail, pour l'observation délicate et vraie. La vérité des grandes passions ne suffit plus à notre poète : seule, la réalité familière l'attire. Et, si ses pièces y perdent en élévation, elles y gagnent en pathétique. L'amoindrissement du type héroïque est largement compensé par la part plus grande faite à la vérité humaine.

Evidemment la manière d'Euripide n'est pas exempte de dangers. Le poète risque de devenir l'esclave de cette masse de détails auxquels il s'attache, de disperser toute son attention sur les petites choses et de perdre de vue les grandes. Euripide a-t-il su se préserver de cet écueil du genre ? Ce n'est pas l'avis de tous ses contemporains.

Aristophane, dans les *Grenouilles*, raille ce réalisme, cette peinture minutieuse du détail. Attaqué par Eschyle, Euripide s'exprime ainsi : « Dès les premiers vers, chaque personnage jouait son rôle ; tous parlaient, la femme et l'esclave, le maître, la jeune fille et la vieille.

ESCHYLE

« Et une telle audace ne méritait pas la mort !

EURIPIDE

« Non, par Apollon, c'était pour plaire au peuple. (En cela, il se conduisait en bon démocrate ; il poursuit :) J'ai introduit sur la scène notre vie intime, nos habitudes vulgaires ; et c'était hardi, car chacun s'y entendait et pouvait me critiquer ; je n'éclatais pas en grands mots à fracas pour empêcher de comprendre ; je n'épouvantais pas l'auditoire en lui montrant des Cycnus et des Memnon, sur leurs chars attelés de coursiers aux sonnettes retentissantes. »

Quel a été le résultat des tentatives d'Euripide ?

Il s'en vante lui-même : « C'est ainsi que j'ai formé le jugement de mes auditeurs, en introduisant dans la tragédie l'art de raisonner et d'examiner ; grâce à moi, ils comprennent tout, pénètrent

tout, ils administrent mieux leur maison et se demandent : Que penser de ceci ? Où est cela ? Qui m'a pris ceci ? »

Aristophane veut dire, par là, qu'avec ce réalisme familier Euripide a rendu les esprits mesquins et incapables de concevoir ou de sentir désormais les grandes choses.

Le reproche est-il fondé ? Nous autres, gens du xix^e siècle, nous comprenons qu'à cette époque on ait pu reprocher une semblable innovation au poète ; mais, après avoir assisté au déchaînement réaliste des temps modernes, nous pouvons reconnaître qu'Euripide a fait un usage très raisonnable et très artistique de ce procédé.

Du reste, le poète ne se laisse pas accabler par la masse des détails ; il se rend maître de sa matière et en use avec beaucoup de liberté ; il demande au public certaines complaisances d'imagination qui lui permettent de faire valoir la réalité, de choisir jusqu'à un certain point les situations, de transformer et d'idéaliser les détails. Ainsi, en retraçant les derniers moments d'Alceste, il évite d'insister sur les sentiments de jalousie qui doivent remplir son âme, à l'idée qu'une autre femme la remplacera dans sa couche nuptiale. Elle semble s'inquiéter uniquement de l'avenir de ses enfants et, pleine d'appréhensions, elle se demande ce qu'ils vont devenir avec une « marâtre ».

En outre, ce discours d'Alceste, au moment de mourir, est un discours *composé*. Il faut avouer que tout l'art du poète a consisté ici à être naturel. L'instinct fait dire à Alceste des paroles tellement vraies qu'il semble qu'elle ne pouvait pas parler autrement. Si bien composé qu'il soit, un semblable discours, tenu en un moment aussi extrême, a bien quelque chose d'invraisemblable. Il faut voir là une concession faite aux conventions théâtrales : le théâtre étant une représentation conventionnelle de la réalité, il s'ensuit que le poète qui compose un drame doit se plier à certaines exigences scéniques ; du reste, c'est grâce à ces conventions que, procédant par sélection, notre poète a pu mettre en valeur la beauté de sentiment de ses personnages. Ainsi nous voyons que le réalisme du théâtre d'Euripide n'en exclut pas un certain caractère idéal : si le réalisme est dans le sujet, dans le détail des mœurs, l'idéalisme subsiste dans la forme.

Ces quelques passages sont loin d'épuiser tout ce qu'il y a à dire sur le pathétique de la pièce. Parmi toutes ces scènes émouvantes, je m'arrêterai à une seule, qui semble avoir un caractère de vérité tout particulier. Cette sensation du vide qu'éprouve Admète en rentrant dans sa demeure après les funérailles d'Alceste, sensation empruntée à la vie commune, est rendue

admirablement dans sa simplicité : « Et, maintenant, comment rentrerai-je dans ma demeure, etc... ? »

Voilà donc une des innovations de l'art tragique d'Euripide : il introduit, vers 437, dans le pathétique, un élément tout à fait nouveau, un réalisme d'une nature spéciale, grec et attique, c'est-à-dire tout pénétré d'idéalisme.

Mais ce réalisme n'est pas seulement dans le pathétique ; nous verrons qu'il joue un très grand rôle dans la représentation des mœurs.

J. B.

Le théâtre de Crébillon.

— « Atrée et Thyeste. »

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET

Professeur à l'Université de Paris.

Le théâtre a pour domaine toutes les passions ; mais il est rare qu'il les exploite toutes en même temps. Chaque époque, chaque écrivain dramatique a son sentiment préféré ; celui de Corneille, c'est l'admiration ; celui de Racine, la pitié ; il est possible d'en imaginer d'autres, et il faut remercier les auteurs qui ont découvert et révélé aux spectateurs de nouvelles sources d'émotion. Tel fut le mérite de Crébillon : il introduisit au théâtre le sentiment de la terreur et de l'horrible. Certes, ce sentiment nous apparaît, au premier abord, comme inférieur à l'admiration et à la pitié de nos grands tragiques, parce qu'il est plutôt une commotion nerveuse qu'une impression morale. D'ailleurs, il pouvait se rencontrer déjà chez les Grecs, ces maîtres éternels de poésie et de vérité ; il nous est montré sous sa forme la plus déconcertante dans la folie d'Oreste poursuivi par les Furies, et dans le sanglant spectacle qui nous fait voir Œdipe avec les yeux crevés au dénouement d'*Œdipe Roi*. Mais, à l'époque où Crébillon parut, ce ressort dramatique était vraiment une nouveauté ; et notre poète fit bien de rompre avec l'imitation, procédé souvent vanté, mais toujours stérile. Dieu sait que de faux élèves de Racine et de Raphaël ce

procédé nous a valu ! Crébillon a donc au moins le mérite de l'originalité ; au reste, dans la louable entreprise qu'il exécuta, son échec n'est que relatif.

C'était un Bourguignon. On sait que le sang généreux et vigoureux de la Bourgogne, qui ressemble à son vin, a produit à la fois des génies pleins de santé et de force, et des génies étranges, incomplets, tumultueux, tels qu'un vin qui aurait mal fait sa cuvée. Ce sont, d'une part, les Saint-Bernard et les Bossuet ; de l'autre, les Piron et les Crébillon. Bon fils, bon époux et bon père, Crébillon eut, avec tous les sentiments généreux d'ordre élémentaire, une imagination avide d'extraordinaire et de compliqué. On le destinait à faire un homme de loi. Il vint étudier à Paris. Le procureur dont il est clerc, grand amateur de théâtre, non seulement l'autorise, mais l'engage vivement à suivre les représentations ; et, frappé de la force de ses impressions et de l'originalité de ses réflexions sur les pièces qu'il a vu jouer, il lui persuade de s'y essayer lui-même. Le jeune homme se demande quel genre de sujets il va aborder. Il est fort épris de romanesque, ainsi que l'ont été tant d'excellents esprits du XVII^e siècle, comme La Fontaine et Mme de Sévigné, en dépit des traits satiriques de Molière et de Boileau. Le romanesque est le goût des aventures non pas seulement exceptionnelles, mais extraordinaires, qui ne pourraient se réaliser que par l'ensemble de circonstances très déterminées. Il est le contraire du réalisme ; il nous présente la vie ou plus belle ou plus laide qu'elle n'est. Prenez comme termes de comparaison, aux deux extrémités du roman contemporain, la manière dont un Octave Feuillet a compris ce genre, et celle dont le traite encore un Emile Zola. Il est certain que, malgré la volonté affichée de suivre la nature pas à pas, l'un et l'autre déforment également la réalité. En somme, le romanesque est un procédé qui répond assez bien à ce que sont d'un côté le tragique, de l'autre le comique, le tragique ne montrant que les sublinités, même dangereuses, de notre nature, le comique n'en faisant voir que les vulgarités. Cependant les conditions habituelles du genre dramatique sont changées quand intervient le romanesque. Le théâtre, en effet, vise avant tout à nous donner une image fidèle de la réalité. Le plus grand plaisir qu'il puisse nous faire éprouver, c'est de nous présenter une fiction qui dégage et qui concentre ce qu'il y a d'intéressant dans l'existence ; et ce plaisir-là est d'ordre réaliste. Mais le théâtre peut aussi nous charmer en satisfaisant en nous le goût du rêve et de la fantaisie ; et il n'y a manqué à aucune époque de la littérature. On ne peut pas dire que le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle soit une peinture de la

réalité. Chacun sait quelle prédilection a Shakespeare pour les sujets romanesques ; dans les pièces où ce grand psychologue étudie le plus la nature humaine, il fait entrer volontiers des incidents invraisemblables ; enfin l'auteur de *Roméo et Juliette*, du *Roi Lear*, de la *Tempête*, est aussi l'auteur du *Songe d'une Nuit d'Été*. Ce même goût se rencontre chez Crébillon avec le désir de faire autre chose que ses prédécesseurs ; il conservera le moule de la tragédie, mais il y coulera un métal nouveau.

Crébillon, trop estimé de ses contemporains, est aujourd'hui trop dédaigné. Cependant, il n'y a point de nécessité pour des lettrés ou pour des amateurs de théâtre à assister à une représentation d'*Atrée et Thyeste*, ou même de *Rhadamiste et Zénobie*. Nous ne cherchons ici qu'à constater la persistance d'un certain nombre d'éléments tragiques à travers la décadence de la tragédie, et l'apparition des germes d'où sortiront des genres nouveaux. C'est ainsi que le romanesque de Crébillon est appelé à devenir la pâture du mélodrame. Les romantiques aimeront, comme lui, à nous présenter des spectacles de larmes et de sang, tels que celui de Quasimodo qui va célébrer ses noces funèbres avec le cadavre de la Esmeralda dans les caves de Montfaucon. Songeons aussi à la quantité de sang et de poison qui se déverse au cours de ce théâtre, dont *Antony* et *La Tour de Nesle* sont restés les chefs-d'œuvre. Le romanesque et l'horrible seront, pendant soixante ans de production romantique, l'aliment favori du théâtre. Crébillon compte donc, lui aussi, parmi ceux qui préparent au drame futur ses éléments.

Après avoir reçu l'éducation que nous savons, Crébillon se marie par amour avec la fille d'un apothicaire du voisinage, qu'il a le malheur de perdre à l'âge de vingt-cinq ans. Cette mort lui laisse un fond de tristesse incurable, et il essaie d'oublier le passé en se jetant dans une vie de dissipation et de dérèglement. On le voit alors, auteur applaudi, entretenant des familiarités multipliées avec ses interprètes, profitant des succès dans le monde que lui valent sa bonne mine et ses belles manières, bref, menant une existence d'épicurien assez donjuanesque. Mais bientôt le sentiment paternel va le prendre tout entier. Il est assez difficile, en effet, pour un père qui veut garder son fils auprès de lui, de continuer à vivre aussi librement. Or, un fils reste à Crébillon de son mariage ; ce sera l'auteur inquiétant et charmant du *Sopha* et des *Egarements du Cœur et de l'Esprit*. Pendant longtemps, les historiens de la littérature française se sont crus obligés, quand ils arrivaient au xviii^e siècle, d'écraser au passage Crébillon fils sous le reproche d'immoralité ; mais les œuvres

contemporaines nous ont aujourd'hui vaccinés, pour ainsi dire, contre un tel fléau, et nous serions plutôt tentés de lui décerner, par comparaison, un prix de vertu. Quoi qu'il en soit, c'est pour avoir voulu élever ce fils avec le plus grand soin que Crébillon renonça au libertinage. L'affection réciproque du père et du fils a un caractère particulier, nouveau pour l'époque, qu'il importe de noter en passant. Loin de moi le dessein de dire qu'au xviii^e siècle les pères n'aimaient pas leurs enfants, ni les enfants leurs pères. Lorsque nous pénétrons dans la vie de famille de Corneille ou de Racine, nous nous trouvons au contraire en présence de braves gens qui s'aimaient beaucoup. Mais ces gens s'aimaient avec de la tenue ; ils n'éprouvaient pas le besoin d'analyser des sentiments qui leur semblaient tout naturels, et qui, par leur caractère même d'abandon, exigent une sorte de pudeur. Ils n'étaient pas leurs affections de famille. Le xviii^e siècle aura moins de réserve. C'est l'époque, en effet, où va naître la sensibilité, que représente très bien Marivaux, et qui se transformera en sensiblerie avec Diderot, puis en sentimentalité avec J.-J. Rousseau. Ces formes du sentiment, plus ou moins bonnes, plus ou moins délicates, seront matière à littérature. Il est curieux d'en constater la naissance chez deux hommes, dont l'un est l'auteur terrible d'*Atrée et Thyeste*, et l'autre l'écrivain longtemps réputé licencieux des *Egarements du Cœur et de l'Esprit*. Voici en quels termes ce roman est dédié à Crébillon père par Crébillon fils :

« Attaché à vous par les liens les plus étroits du sang, nous sommes, si je l'ose dire, plus unis encore par l'amitié la plus sincère et la plus tendre. Et pourquoi ne le dirais-je pas ? Les pères ne veulent-ils donc que du respect ? Leur donne-t-il même tout ce qu'on leur doit ? Et ne leur devrait-il pas être bien doux de voir la reconnaissance augmenter et affermir dans le cœur de leurs enfants ce sentiment d'amour que la nature y a déjà gravé ? Pour moi, qui me suis toujours cru l'unique objet de votre tendresse et de vos inquiétudes, vous, mon ami, mon consolateur, mon appui, je ne crains point que vous voyiez rien qui puisse blesser le respect que j'ai pour vous, dans les titres que je vous donne, et que vous avez si justement acquis. Ce serait même mériter que vous ne les eussiez pas pris avec moi que de vous en priver. Et si jamais le public honore mes faibles talents d'un peu d'estime, si la postérité, en parlant de vous, peut se souvenir que j'ai existé, je ne devrai cette gloire qu'au soin généreux que vous avez pris de me former, et au désir que j'ai toujours eu que vous pussiez, un jour, m'avouer sans regret. »

Après cette dédicace si tendre et si touchante, la force de la

tradition est telle que Crébillon fils signe encore : « Je suis, Monsieur, avec le plus profond respect, votre très humble et très obéissant serviteur et fils ». Il restera quelque chose de ce respect jusqu'à la fin du siècle. A ce moment encore, le célèbre marquis de Mirabeau dira de son père : « Je n'ai jamais touché la chair de cet homme vénérable ». Chateaubriand écrira qu'il fut embrassé pour la première fois par son père le jour où il partit pour le régiment. Déjà pourtant les sentiments de famille commençaient à s'étaler davantage, comme Crébillon nous en donne la preuve.

Cet homme, qui jusque-là avait mené la vie la plus libre dans la société élégante, n'ayant plus qu'à élever son fils, revient au souvenir de celle qu'il a perdue et s'enfonce dans une misanthropie profonde. Un de ses amis, qui est venu le voir, nous le montre installé de la façon la plus singulière dans un immense galetas de l'île Saint-Louis. Des estampes dessinées pour ses tragédies sont suspendues aux murs, les rayons d'une bibliothèque sont couverts de ses chers romans ; mais c'est de chiens et de chats qu'il paraît surtout entouré. Tous les animaux rogneux et pelés qu'il peut ramasser dans les rues, il les introduit chez lui, et il leur consacre ses soins. Walpole, un jour, trouva que l'unique fauteuil à peu près propre du galetas était occupé par un chien ; et ce ne fut pas sans hésiter que Crébillon consentit à déranger l'ami à quatre pattes pour l'ami à deux pieds. Notez que ces bêtes montrent assez souvent dents et griffes, et que le maître n'intervient contre elles qu'à regret. Lorsqu'on lui demandait les raisons de la préférence qu'il leur marquait, il répondait toujours : « Si j'aime les animaux, c'est que je connais les hommes ».

Il continuait cependant à écrire pour le théâtre. Toutes ses pièces, depuis l'*Idoménée*, par laquelle il débuta, jusqu'au *Catiline*, où s'est épanché le dernier reste de sa verve, sont ou romanesques ou terribles. *Idoménée*, tragédie purement romanesque, est suivie du plus effroyable drame qu'ait pu fournir l'histoire des Atrides. C'est l'aventure d'Atrée et de Thyeste, de ces deux frères séparés par une haine inexpiable, dont l'un fit boire à l'autre le sang de son fils. Il y avait eu déjà sur ce sujet une tragédie grecque, qui ne nous est pas parvenue, et une tragédie de Sénèque, que Crébillon a imitée. Le sang qui coule dans les veines d'Atrée et de Thyeste est ce sang souillé des plus horribles passions, l'inceste, le meurtre, le parricide et le fratricide, dont furent animés les anciens rois d'Argos et de Mycènes. Leur haine est d'abord d'origine politique. Ils devraient partager le pouvoir, qui les fait rois de ce pays, dont Mycènes et Tirynthe sont les citadelles, Argos et Nauplie les ports. Mais Thyeste a été chassé par son frère. Ce

même Thyeste a séduit la femme d'Atrée et il a d'elle un enfant : de là une autre cause à leur inimitié. Atrée accepte et fait passer pour sien ce fils de sa femme, qui s'appelle Plisthène ; il l'élève avec le plus grand soin, en s'efforçant de lui communiquer sa propre haine pour l'homme qui l'a trompé : son dessein est de s'en servir pour assassiner son frère. Si jamais le proverbe ancien : « La vengeance est un plat qui demande à être mangé froid », s'est vérifié, c'est bien dans le cas présent. Atrée, en effet, a dû attendre vingt ans pour consommer son effroyable projet, qui aboutit à faire tuer un père par son fils. D'ailleurs, l'histoire des crimes célèbres nous prouverait que de telles cruautés ne sont pas impossibles.

Crébillon mêle aux données premières de sa pièce des complications romanesques. Il imagine que Thyeste, après avoir été chassé par Atrée, s'est réfugié en pays étranger, qu'il a voulu revenir et reconquérir son royaume ; mais que, jeté par la tempête sur les côtes de l'Eubée, il est tombé aux mains de son frère. Atrée le tient. Plisthène a grandi : c'est le moment d'assouvir sa vengeance. Mais il se trouve que Plisthène a tiré de l'éducation que lui a donnée Atrée un profit inattendu : il a des sentiments délicats, il ne veut pas se souiller d'un crime, et, quand on lui dit que Thyeste a été perfide et cruel à l'égard d'Atrée, il déclare que ce n'est pas suffisant pour justifier un assassinat. En outre, Plisthène est amoureux de Théodamie, fille de Thyeste ; de sorte que nous voyons poindre, avec le parricide imminent, l'inceste probable. Voilà déjà de quoi faire une *Tour de Nesle* ; Marguerite de Bourgogne est presque un ange de pureté en comparaison d'Atrée. Voyant qu'il ne peut mettre le fer criminel aux mains de Plisthène, Atrée s'avise d'un autre projet, dont il espère même plus de satisfaction : il égorgera le jeune homme et fera boire son sang à son père. Crébillon n'a pas inventé ce dénouement : la légende le lui fournissait ; mais il y a beaucoup d'art dans la combinaison des scènes qui nous acheminent progressivement à l'épouvantable festin. Aujourd'hui pourtant, nous pouvons voir jouer cette pièce et nous pouvons la lire sans partager l'horreur des spectateurs contemporains. Cela vient de ce que les impressions produites par l'art s'émeussent, à mesure que les œuvres d'art vieillissent. Nous ne pouvons dire que la mort de Pyrrhus et la folie d'Oreste dans l'*Andromaque* de Racine nous émeuvent beaucoup ; nous ne les prenons guère au sérieux, et notre plaisir est presque entièrement un plaisir d'art. Mais, parmi les contemporains de Crébillon, la coupe pleine de sang humain qu'Atrée offre à son frère a excité des transports d'admiration ; toute la salle s'est levée, à l'approche de ce dénoue-

ment merveilleusement gradué, dans une impression d'horreur et d'effroi. On avait la révélation d'un sentiment dramatique très puissant, dont Crébillon venait de se faire l'initiateur.

L'habileté de l'exécution est égale dans cette pièce à la force de la conception. Voyez, par exemple, de quelle manière Atrée nous fait connaître le genre de haine qu'il porte à Thyeste :

Que je l'épargne, moi ! Lassé de le poursuivre,
 Pour me venger de lui que je le laisse vivre !
 Ah ! quels que soient les maux que Thyeste ait soufferts,
 Il n'aura contre moi d'asile qu'aux Enfers.
 Mon implacable cœur l'y poursuivrait encore,
 S'il pouvait s'y venger d'un traître que j'abhorre.
 Après l'indigne affront que m'a fait son amour,
 Je serai sans honneur tant qu'il verra le jour.
 Un ennemi qui peut pardonner une offense,
 Ou manque de courage, ou manque de puissance.
 Rien ne peut arrêter mes transports furieux.
 Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux.
 Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance ;
 Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.
 Enfin, mon cœur se plaît dans cette inimitié,
 Et, s'il a des vertus, ce n'est pas la pitié.
 Ne m'oppose donc plus un sang que je déteste.
 Ma raison m'abandonne au seul nom de Thyeste.
 Instruit par ses fureurs à ne rien ménager,
 Dans les flots de son sang je voudrais le plonger.
 Qu'il n'accuse que lui du malheur qui l'accable ;
 Le sang qui nous unit me rend-il seul coupable ?
 D'un criminel amour le perfide enivré
 A-t-il eu quelque égard pour un nom si sacré ?
 Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre,
 Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.

Rappelez dans vos souvenirs les situations les plus fortes du théâtre romantique, et demandez-vous si les personnages s'y expriment avec plus de vigueur. Ce style nous ramène, par-dessus Racine, à l'énergie cornélienne. — Quant au dénouement, les spectateurs le connaissaient ; mais ils avaient vécu pendant cinq actes dans l'attente, en se demandant si le poète oserait aller jusqu'au bout de son sujet. Il y est allé ; et voici en quels termes Atrée propose à Thyeste de se réconcilier avec lui :

Thyeste, après ce fils que je viens de te rendre,
 Tu vois si désormais je cherche à te surprendre.
 Reçois-le de ma main pour garant d'une paix
 Que mes soupçons jaloux ne troubleront jamais.
 Enfin, pour t'en donner une entière assurance,
 C'est par un fils si cher que ton frère commence.
 En faveur de ce fils qui fut longtemps le mien,
 De mon sceptre aujourd'hui je détache le tien.

Rentre dans tes Etats sous de si doux auspices,
 Qui de notre union ne sont que les prémices.
 Je prétends que ce jour, que souillait ma fureur,
 Achève de bannir les soupçons de ton cœur.
 Thyeste, en croiras-tu la coupe de nos pères ?
 Est-ce offrir de la paix des garants peu sincères ?
 Tu sais qu'aucun de nous, sans un malheur soudain,
 Sur ce gage sacré n'ose jurer en vain.
 C'est sa perte en un mot ; cette coupe fatale
 C'est le serment du Styx pour les fils de Tantale.
 Je veux bien aujourd'hui, pour lui prouver ma foi,
 En mettre le péril entre Thyeste et moi.
 Veut-il bien à son tour que la coupe sacrée
 Achève l'union de Thyeste et d'Atrée ?

Rien de plus théâtral que ce genre d'épreuve qui consiste à boire à la même coupe pour sceller un serment. Il ne faudrait pas chercher longtemps dans l'histoire pour y trouver des tragédies dont le dénouement est un acte comme celui-ci. Rappelez-vous ces deux hommes, dont chacun représente une des deux grandes puissances du Moyen-Age, Henri IV et Grégoire VII. Le pape et l'empereur ont de fortes raisons de se défier l'un de l'autre. Le pape propose à l'empereur, après la longue pénitence qu'il a faite dans la cour de Canossa, les pieds nus, au milieu de la neige, d'assister à la messe pour une réconciliation définitive. Grégoire VII a des intentions pures, dans son désir de despotisme pontifical. Henri IV au contraire est troublé ; il songe déjà à se venger ; mais, quand le pape s'écrie : « Si tu es innocent, tu vas boire ce calice ; mais je prie Dieu de foudroyer devant l'autre celui de nous qui aura accompli un sacrilège », l'empereur recule effrayé ; il hésite, il n'ose pas boire ; son trouble a épouvanté tout le Moyen-Age. La scène analogue, chez Crébillon, est posée avec beaucoup d'art. La coupe est présentée à Thyeste ; il la porte à ses lèvres : il s'aperçoit que c'est du sang. Quel sang ? Il comprend vite que c'est celui de son fils.

Méconnais-tu ce sang ? — Je reconnais mon frère.

Les contemporains ont consacré ce vers comme sublime. Avaient-ils tort ? Que le lecteur en juge par tout le passage :

Mon fils est mort, cruel ! dans ce même palais
 Et dans le même instant où l'on m'offre la paix !
 Et, pour comble d'horreur, pour comble d'épouvante,
 Barbare, c'est du sang que ta main me présente.
 O terre ! en ce moment peux-tu nous soutenir ?
 Oh ! de mon songe affreux triste ressouvenir !
 Mon fils, est-ce ton sang qu'on offrait à ton père ?

ATRÉE

Méconnais-tu ce sang ?

THYESTE

Je reconnais mon frère.

ATRÉE

Il fallait le connaître, et ne point l'outrager,
Ne point forcer ce frère, ingrat, à se venger.

THYESTE

Grands dieux ! pour quels forfaits lancez-vous le tonnerre ?
Monstre que les Enfers ont vomé sur la terre,
Assouvi la fureur dont ton cœur est épris.
Joins un malheureux père à son malheureux fils.
A ses mânes sanglants donne cette victime,
Et ne t'arrête point au milieu de ton crime.
Barbare, peux-tu bien m'épargner en des lieux
Dont tu viens de chasser et le jour et les dieux ?

Sur une réponse d'Atrée à ces malédictions, Thyeste se tue. Théodamie se tue aussi ; Plisthène est mort ; il ne reste plus sur la scène qu'Atrée debout au milieu de ces cadavres, élevant la coupe qui fume encore du sang de son neveu. Alors nous assistons à l'apothéose du criminel par lui-même, c'est-à-dire à l'expression du sentiment satanique sur le théâtre. Le drame futur, qui fera un très large usage de ce sentiment, en est encore redevable à Crébillon.

C. B.

« Les Brigands » de Schiller

Cours de M. ARTHUR CHUQUET

Professeur au Collège de France.

II

L'exposition est, selon le mot même de Schiller, et comme dans *Macbeth*, une marche de l'action en avant. Nous voyons, dans la première scène, le comte Maximilien de Moor, poussé par son second fils Franz, retirer de son fils aîné Charles sa main paternelle, et ce dialogue entre le comte et Franz, naturel et vif, suffit pour nous instruire de tout, de la faiblesse du comte, du caractère opposé de ses deux fils, de la conduite de Charles, de la haine que Franz lui a vouée, de ses combinaisons insidieuses et de son dessein d'être le maître. La scène suivante nous transporte du châ-

teau franconien des Moor dans une auberge sur la frontière de Saxe. Elle est la conséquence de la scène précédente. Charles attend le pardon de son père. La lettre qu'il reçoit est non du vieux Moor, mais de Franz, et elle lui ôte tout espoir. Il déclare la guerre à l'humanité : « O hommes, hypocrite couvée de crocodiles ! Leurs yeux sont tout eau, leurs cœurs tout airain ! Des baisers sur les lèvres, des poignards dans le sein ! » Il accepte d'être le capitaine des vauriens qui l'entourent : « Meurtrier et brigand ! Avec ces mots j'ai foulé la loi sous mes pieds ; je vous jure de rester fidèlement et constamment votre capitaine jusqu'à la mort ! » Et Franz ne prédisait-il pas tout à l'heure que son aîné finirait par se mettre à la tête d'une de ces armées qui campent dans le silence sacré des forêts et soulagent de la moitié de son fardeau le voyageur fatigué ?

L'action ne cesse de marcher. Au II^e acte, Franz, pressé d'hériter, décide d'annoncer la mort de Charles au vieux Moor, à qui cette nouvelle donnera le coup de grâce : « L'effroi ! Que ne peut l'effroi ? Que peut la raison, la religion contre l'étreinte glaciale de ce géant ? » Son plan est à peine achevé qu'il voit entrer dans la chambre Hermann, bâtard d'un gentilhomme, ennemi mortel de Charles. Voilà, dit Franz, le *deus ex machina*. Hermann se déguise et apprend au comte Maximilien de Moor que Charles a péri sur le champ de bataille. Le vieillard s'évanouit et semble mort. « Mort ! s'écrie Franz, mort ! Maintenant je suis le maître. » Mais, si Franz arrive à ses fins, Charles a, de son côté, atteint son but. Il commande à une troupe de bandits qui lui obéissent aveuglément, et il s'imagine défendre à leur tête la cause de la vertu. Sa bravoure, le prestige de son nom, l'ascendant qu'il exerce sur ses hommes, tout ce qu'il a de généreux, d'étincelant, de fascinant, paraît dans la scène si vivante et si pleine qui se passe, à la fin du II^e acte, dans les forêts de la Bohême. La vie des brigands se déploie sous nos yeux. Spiegelberg narre à Razmann avec une sinistre gaité ses tours de coquin, et, comme pour opposer la grandeur d'âme de Charles à la bassesse de Spiegelberg, Razmann raconte que le capitaine ne se soucie pas de l'argent et ne tue pas en vue du butin. A cet instant, Schweizer arrive en toute hâte et annonce que Roller, un des meilleurs de la bande, a été arrêté par la police, mis à la question et conduit au gibet. Mais soudain ce Roller, qu'on croyait perdu, se montre avec son capitaine qui l'a sauvé de la potence. Pour arracher son fidèle compagnon à la mort, Charles Moor a brûlé la ville ; une poudrière a sauté, et voilà pourquoi Spiegelberg et Razmann, tout en devisant, sentaient naguère une odeur de poudre et entendaient comme le bruit d'une

explosion. Roller, Schweizer, d'autres font le récit de l'événement. Déjà se peint en quelques traits le caractère de Moor : il trouve que Roller a coûté cher, il chasse l'odieux Schusterle qui s'est fait une joie de jeter un petit enfant dans les flammes, il menace les brigands qui murmurent : « D'autres sont mûrs pour ma colère ; je te connais, Spiegelberg ; prochainement je veux passer dans vos rangs, et la revue sera terrible ! » Mais la scène n'est pas finie. Les épisodes dramatiques se succèdent. La cavalerie bohémienne a poursuivi les brigands et les cerne dans la forêt ; il faut se battre, se battre avec désespoir « comme des sangliers blessés », et le II^e acte se termine par les saisissants préliminaires de la lutte : le capitaine distribuant les rôles, recevant un Père qui le somme de se rendre et lui répondant par une altière profession de foi, les brigands refusant de livrer leur chef, même lorsque l'ecclésiastique leur promet la vie sauve, Roller brandissant son épée, Schweizer déchirant la lettre de grâce et en jetant les morceaux à la face du Révérend, Charles Moor donnant le signal de l'attaque au cri de « Mort ou liberté ! »

Nous sommes au III^e acte. Nombre de critiques et Schiller lui-même ont dit que l'action s'arrête alors. Et, en effet, une pause se produit. Mais il s'agit de préparer le retour de Charles en Franconie. Et Schiller le prépare par deux scènes, par les deux scènes que contient ce III^e acte, par l'entretien d'Amélie avec Franz et Hermann, par le désespoir qui s'empare de Charles et son entretien avec Kosinsky. La nièce du comte Maximilien de Moor, Amélie d'Edelreich, que Charles aimait et qui lui garde un fidèle souvenir, résiste aux obsessions de Franz et apprend de Hermann repentant que l'aîné des Moor vit encore : aussi, après cette révélation, elle renonce au dessein de se retirer dans un couvent, « refuge de l'amour déçu ». Quant à Charles, un changement profond, inévitable, s'accomplit en lui. Après avoir forcé le cercle de fer qui l'enveloppait dans la forêt de Bohême, il a mené des brigands sur les bords du Danube. Là, il se rappelle avec mélancolie et fort naturellement le bonheur de ses premières années, et Kosinsky n'a qu'à se présenter, à lui raconter ses amours malheureuses pour une jeune fille qui se nomme, elle aussi, Amélie : Charles court en Franconie revoir sa patrie, revoir sa bien-aimée.

Au IV^e acte, il a revu la maison paternelle. Il entre au château de Moor sous le nom de comte de Brand. Sa fiancée se sent attirée vers lui par un sentiment indéfinissable, mais ne le reconnaît qu'au dernier moment, lorsqu'après avoir chanté la première strophe des *Adieux d'Hector*, elle entend le faux Brand lui répondre

les vers de la deuxième strophe : « Laisse-moi partir ! » Mais Franz a sur-le-champ reconnu son frère, et il tente de le faire assassiner par Daniel, le vieux domestique du château. Daniel, de même que Franz, reconnaît Charles qu'il a toujours aimé, et lui révèle que son père ne l'a pas maudit. « Trompé ! s'écrie Charles : un éclair m'a traversé l'âme ! Meurtrier, brigand par les artifices d'un fripon ! O scélérat, rampant et exécration scélérat ! » Il croit qu'Amélie n'épousera jamais un assassin, et il s'enfuit du château. S'il restait, il tuerait son frère. Alors se suivent des scènes vigoureuses, passionnées, vraiment émouvantes. Charles, hors de lui, veut se brûler la cervelle ; mais il songe qu'il a peur, et, fièrement, il renonce à la mort : « Dois-je mourir parce que je crains une vie pleine de tourments ? Dois-je céder au malheur la victoire sur moi ? Non, je veux endurer le malheur, et les tourments seront impuissants contre mon orgueil ; j'accomplirai mon sort. » A ce moment, à l'heure de minuit, au milieu de la forêt, non loin du camp des brigands, dans les ruines d'un château, arrive Hermann ; il apporte au vieux Moor sa nourriture ; Franz a fait enfermer son père dans un souterrain ; sans Hermann, le comte Maximilien serait mort de faim. Charles ouvre le caveau, et le vieillard sort, décharné comme un squelette, et raconte l'état où son fils cadet l'a réduit. D'un coup de pistolet Charles réveille les brigands endormis, leur retrace le forfait, leur montre le malheureux dont ils seront les vengeurs. « Cette histoire n'a pas énervé votre torpeur ! Elle eût réveillé le sommeil éternel ! » Et, dans l'émotion de sa douleur, il ne fait que balbutier : « Le fils a... son propre père... voyez, voyez, il est tombé en défaillance... c'est dans ce caveau que le fils avait plongé son père... le froid, la nudité... la faim, la soif... ; mais voyez donc, voyez donc, c'est mon propre père ; il faut que je l'avoue ! »

La vengeance éclate au V^e acte. Franz tourmenté par le remords, Franz qui craint de rendre compte au juge suprême, Franz que le pasteur Moser menace de la damnation, Franz assailli par les brigands et voyant son château en flammes, s'étrangle avec la ganse de son chapeau. Un instant, Charles croit ses épreuves terminées. Mais il est brigand : « Tes sauveurs, dit-il à son père, sont des brigands, des meurtriers ; ton Charles est leur capitaine ! » Et son père expire de douleur. Amélie lui reste ; il l'a reconquise, et elle refuse de le quitter ; qu'il soit bandit et assassin, qu'il soit démon, il est son unique, son inséparable. Mais les brigands rappellent à leur chef le serment qu'il a prêté par deux fois, et dans l'auberge des frontières de Saxe et sur les bords du Danube après la mort de Roller, de ne jamais

abandonner sa troupe. Il tue Amélie que les brigands menacent : « L'amante de Moor ne doit mourir que de la main de Moor », et il court se livrer aux juges.

Il y a sans doute dans le drame de Schiller d'insupportables longueurs. La scène finale du 1^{er} acte entre Amélie et Franz est assez inutile, et l'auteur fit bien, dans le remaniement théâtral de 1782, de la rattacher à l'acte suivant. De même, le premier monologue de Franz et les conversations où Spiegelberg rappelle à Charles ses farces d'étudiant et raconte à Razmann l'assaut du couvent. De même, l'entrevue nocturne de Franz et du pasteur Moser. A quoi aboutit l'ecclésiastique ? Produit-il le moindre changement dans l'âme du châtelain et fait-il autre chose qu'un sermon banal ? De même, l'entretien de Daniel et de Charles : cette scène est touchante, et Daniel reconnaît son maître à une cicatrice, comme Euryclée reconnaît Ulysse ; mais son récit est trop développé, et l'on s'étonne que Charles ait assez de patience pour l'entendre avec calme jusqu'au bout.

Il y a aussi des invraisemblances. Comment Charles, qui connaît son Franz et se méfie de lui, croit-il sur-le-champ à la lettre qui contient la malédiction de son père ? Comment Franz, qui vient à l'instant et sous nos yeux de concevoir son plan, a-t-il aussitôt sous la main un paquet tout prêt et une liasse de documents qu'il remet à Hermann ? Comment a-t-il eu le portrait qu'Amélie avait donné à Charles ? Comment Amélie peut-elle croire que Charles, avant de mourir, a tracé sur son épée avec son sang les mots : « Franz, ne quitte pas mon Amélie », et « Amélie, la mort toute-puissante a rompu ton serment » ? Et elle reconnaît sur la lame l'écriture de Charles !

Il y a même des inconséquences. Evidemment, Schiller n'avait pas fait de plan, et il composa sa pièce sans méthode. Il oublie parfois ce qu'il avait dit d'abord ou ne revient plus sur un trait qu'il avait esquissé et qu'il aurait dû nous rappeler. Ainsi que le Guillaume du récit de Schubart, Franz se vante d'avoir passé son enfance à dire des prières, à lire des recueils de sermons, à s'édifier aux pieuses histoires comme celle du pénitent Tobie, tandis que Charles dévorait les aventures d'Alexandre et de César ; dans le reste de la pièce, Schiller ne fait plus la moindre allusion à cette hypocrite dévotion de Franz Moor.

On sent encore dans quelques endroits l'incertitude et le décousu de la composition. Au 1^{er} acte, Charles Moor énumère les divers genres de mort, la mort naturelle sur le moelleux coussin d'édredon, la mort dans la rude mêlée du combat, la mort par la potence ou par la roue. « Ton catalogue, dit Spiegelberg, a une

lacune : tu as oublié le poison. » Schiller voulait donc faire empoisonner Moor par Spiegelberg ; il remarqua sa méprise après l'impression du drame, et, dans le remaniement de 1782, Spiegelberg dira ces mots : « Tu as oublié la trahison ».

Enfin, l'époque où se passe le drame, n'est pas aussi nettement marquée qu'on le voudrait. C'est l'époque de la guerre de Sept Ans. Mais on ne s'en avise guère, et Dalberg eut peu de peine à transporter la pièce dans les dernières années du xv^e siècle. Et est-il possible qu'une bande de brigands ait pu commettre avec impunité en plein xviii^e siècle ce que Charles Moor et Spiegelberg nous racontent, que ces quatre-vingts bandits aient dans le combat de la forêt tué trois cents hommes sur quatorze cents qui les entourent, et qu'ils n'aient perdu qu'un des leurs, qu'ils n'aient pas été poursuivis après cette chaude affaire, qu'ils n'aient mis que huit jours pour se rendre de Bohême en Franconie ?

Mais, à la représentation et même au courant de la lecture, toutes ces taches s'effacent et disparaissent. « Si jamais, disait un critique du temps, nous avons à attendre un Shakespeare, c'est l'auteur des *Brigands*. » Quels que soient les écarts du jeune dramaturge, il fait un ensemble, il ramasse dans un champ étroit une foule de détails et met en mouvement une foule de personnages, il montre plus de mesure et de goût que Lenz et que Klinger. Il n'a eu garde de mettre en présence et aux prises les frères ennemis. Il a supprimé des épisodes de la première rédaction : le passage où Charles Moor tirait l'épée pour arracher la lettre de son père à Schweizer hésitant et la scène où le capitaine des brigands menaçait la supérieure, qui lui refusait Amélie, de brûler le couvent et de livrer les religieuses au caprice de ses brigands. Il épargne à la vue les événements qui se passent entre le II^e et le III^e acte : le comte Maximilien mis en bière, Franz soulevant le couvercle du cercueil et le laissant retomber sur son père qui vit encore, le vieillard se jetant aux pieds de son fils qui le pousse dans le souterrain et referme la porte. En revanche, il fait avec raison, au début du III^e acte, intervenir Hermann, et le mot du bâtard à Amélie : « Charles vit encore et son oncle aussi », prépare le sinistre épisode de la tour au V^e acte.

Ce qui fait l'impérissable beauté des *Brigands*, c'est la passion puissante, entraînante, qui coule à flots et se précipite comme un torrent. C'est dans les scènes où paraît Charles Moor que cette passion, ce *pathos*, comme disent les Allemands, s'exprime avec le plus de force, avec un accent superbe que le théâtre d'outre-Rhin n'avait pas encore entendu, et, à vrai dire, Charles Moor est la grande, la seule figure du drame *Mörder und Räuber*.

Qu'importe ? Schiller le rend sympathique. Si Charles, dans son enfance, rôdait par monts et par vaux, s'il fuyait l'église, s'il courait après les filles, il avait un esprit de feu qui lui « faisait sentir tout ce qui est beau et grand » ; la franchise de son âme se reflétait dans ses yeux ; il était bon, compatissant, versait des larmes à la vue des souffrances d'autrui, jetait ses pfennigs dans le chapeau du premier mendiant qu'il rencontrait. Il était courageux et opiniâtre, grimpait aux arbres, franchissait les fossés, les palissades, les torrents. Comme dit Schiller, c'est un homme doué de tous les dons, et d'ailleurs une seule invention rattache par mille fils ce criminel à notre cœur : il aime et il est aimé. Il se fait brigand, et quelques critiques ont trouvé sa résolution trop prompte. Mais il a depuis six ans quitté la maison paternelle ; il fréquente de mauvais sujets ; il a joué naguère un vilain tour aux magistrats de Leipzig ; il a dit plus d'une fois qu'il voulait boire les épargnes de son vieux ladre de père, et, lorsqu'il prend son funeste parti, il est dans un état d'exaspération inouïe. Quoi ! il a demandé secours et pitié dans une lettre sincère où il ne taisait rien, ne dissimulait rien. « Une prière si touchante, une si vivante peinture de ma misère et de l'effusion de mon repentir, une bête féroce aurait fondu en larmes et les pierres auraient versé des pleurs ! » Et il n'a pas trouvé grâce et compassion ! Mais lui aussi ne fera pas grâce ; lui aussi sera implacable. Arrière toute sympathie, tout ménagement ! Les hommes ne sont plus à ses yeux qu'une engeance de vipères qu'il souhaite d'écraser. « Oh ! que ne puis-je faire sonner dans toute la nature la trompette de la révolte et amener contre le genre humain l'air, la terre et la mer ! » Et, lorsque Schwarz et Schweizer lui proposent de se jeter dans les forêts de la Bohême et de se mettre à la tête des brigands, il lui semble qu'il vient d'être opéré de la cataracte : « Quel fou j'étais de vouloir rentrer dans la cage ! » Toutefois Schiller continue à le peindre sous un jour favorable. Charles se croit le représentant de la justice divine, s'imagine qu'il exerce de loyales représailles, qu'il fait métier de noble et légitime vengeance, « *mein Handwerk ist Wiederwergeltung, mein Werk ist Rache* » ; et c'est ainsi qu'il immole un comte de l'Empire et un avocat qui par ses fourberies a fait gagner à ce comte un procès d'un million ; ainsi qu'il immole un ministre qui ne s'est élevé qu'en ruinant d'honnêtes gens, un hobereau qui traitait ses paysans comme du bétail, un conseiller des finances qui vendait ses emplois au plus offrant, un prêtre qui pleurait en pleine chaire sur la décadence de l'Inquisition. Mais, après le sac de la ville de Bohême, et sitôt qu'il sait que des vieillards, des hom-

mes, des enfants ont trouvé la mort dans l'incendie, il doute de sa mission, et comprend, comme il dit, qu'il n'est pas homme à diriger le glaive du tribunal céleste. Dès la fin du II^e acte il frémit d'horreur. « Le voilà, s'est-il écrié, le voilà rouge de honte et bafoué à la face du ciel, l'enfant qui voulait arrogamment jouer avec la massue de Jupiter ! » Cette émotion s'est dissipée dans le tumulte du combat qu'il livre à la cavalerie bohémienne. Au III^e acte, elle renaît, et se manifeste avec une irrésistible puissance. Couché sur une hauteur, au pied d'un arbre, non loin du Danube, Charles tombe dans une profonde tristesse. La pensée qu'il est entouré de meurtriers et enchaîné pour toujours au vice et au crime, le désole et le torture. A la vue du soleil couchant et des beautés du soir, au milieu de la splendeur du monde, il se dit avec angoisse qu'il est un monstre, il regrette le temps de son enfance innocente, le temps où il ne pouvait dormir s'il avait oublié de réciter sa prière, et, lorsque Kosinsky s'offre à lui, il dissuade l'imprudent, lui conseille de ne pas se précipiter dans l'abîme, de ne pas sortir du cercle de l'humanité, de ne pas prendre pour de la force d'âme ce qui n'est, en fin de compte, que du désespoir. Il reconnaît donc son erreur, et, à l'acte suivant, quand il salue sa terre natale, ce « temple sacré », quand il revoit ce pays où sa vie fut autrefois si sereine et si pure, c'est avec l'expression de la plus poignante, de la plus déchirante vérité qu'il compare le Charles de jadis au Charles d'aujourd'hui : « O vallées, vous avez vu un enfant heureux ; vous voyez l'homme maintenant, et il est malheureux ! » Et voilà ce qui distingue Moor des bandits qui lui font cortège, de Schufterle et de Spiegelberg qui ne sont que de viles canailles, de Roller et de Schweizer qui n'ont que de la vaillance, de Kosinsky qui n'éprouve que le besoin de s'étourdir. Voilà ce qui lui donne, comme à tout le drame, un poétique attrait. Charles aspire à la paix intérieure et ne la retrouve pas. Il sent qu'il ne peut « ressaisir le passé », qu'il ne peut réparer l'irréparable. C'est le héros du repentir, et, comme Schiller l'a nommé, un sublime déchu : *ein hoher Gefallener*. Lui-même, à la fin du drame, se proclame un grand pécheur, *grosser Sünder*, et, gémissant sur son délire, s'arrache à ces brigands, qui « souillent par des œuvres de ténèbres la lumière céleste ». Il avait naguère l'orgueil de Satan — de ce Satan qu'on suit, dit Schiller dans sa préface, avec un frémissement mêlé d'effroi à travers le chaos — et dans la première rédaction du drame, il exaltait ce Satan, ce « génie extraordinaire », qui ne pouvait souffrir qu'un autre fût au-dessus de lui, qui provoqua le Tout-Puissant et l'appela en duel, attaqua l'invaincu, succomba, il est

vrai, et ne s'humilia pas. Or lui, Charles Moor, cet émule de Satan, il s'humilie; il confesse que l'homme n'est qu'un instrument dans les mains de l'Être suprême. « Je comprends, s'écrie-t-il en voyant le cadavre de Spiegelberg, je comprends, arbitre céleste; ô doigt mystérieux de Némésis, habile à la vengeance ! » Il prétendait soutenir l'ordre par le désordre, et, comme il s'exprime, embellir le monde par le crime, aiguïser le glaive ébréché de la Providence, empiéter sur l'œuvre de Dieu. Quelle folie ! Et, pour satisfaire aux lois offensées, pour rendre hommage à l'humanité outragée, il se remet à la justice humaine.

Le grand tort de Schiller, c'est de prêter souvent à Charles un langage emphatique et tout plein d'hyperboles. A l'aspect de son père qui sort de sa prison, Charles invoque la lune et les étoiles, le ciel de minuit, le Dieu trois fois terrible, et jure de punir le parricide; sinon, dit-il, « que la nature me vomisse comme une bête affreuse hors de ses limites ! » Il charge Schweizer de venger son père : « Jamais mortel ne fut honoré comme toi », et il lui promet un million de récompense : « Je volerai ce million à un roi au péril de ma vie, et tu pourras fuir, libre comme le vaste espace de l'air. » Il grince des dents et hurle, lorsqu'il reconnaît qu'à la Providence seule appartient la vengeance, et, tout en protestant qu'il se soumet et s'abaisse, il assure avec l'orgueil le plus insensé que deux hommes comme lui ruineraient l'édifice du monde moral. Comme les personnages du *Sturm und Drang*, il a trop fréquemment les gestes et le langage d'un frénétique. « Traître, dit-il à Schweizer qui lui demande où l'on va, traître, tu veux me retenir »; et, l'instant d'après, il s'élançait à son cou et l'appelle son frère. A la fin du drame, quel tumulte de sentiments, quelle incroyable mobilité de sensations ! Il court se heurter contre un chêne, ou bien s'épanouit dans l'extase de la joie, ou bien tombe à genoux, tout en larmes; il déchire, comme un personnage de la Bible, ses vêtements du haut en bas pour montrer qu'il déchire le lien fraternel; dans son impatience, il frappe une pierre de son poignard et en fait jaillir des étincelles.

A Charles s'oppose Franz qui n'est pas, comme on l'a dit, un scélérat de théâtre. Certes, il est, pour parler son propre langage, plein de noirceur et de venin; il est repoussant et odieux, comparable à un reptile. Mais son caractère a beaucoup de vraisemblance. Son père est « comte régnaunt »; si le fils aîné, Charles, hérite du titre et des domaines, Franz, fils cadet, n'a rien et n'est rien. Mû par le désir d'être seigneur du comté, Franz se débarrasse de son père et de son frère. Il n'aime ni l'un ni l'autre. Dès son enfance, il s'est vu négligé, laissé de côté.

Charles était l'enfant gâté que le père asseyait sur ses genoux, et il devait être un héros, un grand homme. Franz, lui, n'était qu'un homme ordinaire ; il était froid, il était sec, il était raide. Il a donc détesté ce Charles, *diesen Karl*. Pourquoi n'est-il pas l'aîné ? Pourquoi n'est-il pas le seul fils de la maison ? Pourquoi est-il laid ? Pourquoi la nature a-t-elle pourvu l'un de tous les avantages et privé l'autre de toutes ses faveurs ? Peu à peu lui vient la pensée de supprimer les deux obstacles qui l'empêchent d'être le maître, de supprimer le comte Maximilien, de supprimer Charles. Il se moque de la *force du sang*, et, par une suite d'arguments fort simples, mais abominables, il justifie son dire. Pourquoi aimerait-il son père ? Son père pensait-il à lui en lui donnant la vie ? Son père l'aime, mais par vanité, comme l'artiste qui se mire dans son œuvre, si vilaine qu'elle soit. Quant à son frère, pourquoi lui serait-il sacré ? Parce qu'il est sorti du même four ? « Plaisante façon de conclure du voisinage des corps à l'harmonie des esprits ! Parce qu'on a la même patrie, a-t-on les mêmes sensations, et, parce qu'on a la même nourriture, a-t-on les mêmes penchants ? » Mais ce spéculatif, ce logicien, cet homme qui, comme écrivait Schiller dans sa dissertation de 1780, est « assez subtil pour dissoudre et réduire à rien les sentiments d'humanité en squelettisant les idées », n'est pas aussi froid qu'il en a l'air. Il entre avec des marques de joie et en sautillant dans la chambre où son père défaille. S'il ne connaît pas et ne veut pas connaître les délicatesses du sentiment, il est passionné, et la passion brutale, sauvage qui le possède, vient à la traverse de ses calculs. Il s'irrite et s'emporte, il se jette comme un fauve sur Amélie. Et c'est justement ce mélange de raisonnement et de fougue qui lui donne sa force de volonté. Il ne reconnaît, dit-il, d'autre loi que les limites de sa force : « Du côté du vainqueur est le droit » (*Das Recht wohnt beim Ueberwaeltiger*). C'est pourquoi, dès qu'il a reconnu Charles dans le comte de Brand, il décide de l'écartier de son chemin : « en avant donc et comme un homme ! (*Also vorwärts wie ein Mann !*) » Mais, de même que le Richard III de Shakspeare, il ne peut étouffer la voix de la conscience ; il se sait meurtrier ; il craint qu'il n'y ait là-haut, par delà les étoiles, un juge, un vengeur, et, pris d'angoisse, frissonnant jusque dans la moelle des os, envahi soudain par les images de châtiment et de tribunal divin qui se présentaient à son esprit lorsqu'il était enfant et qui, après s'être assoupies en lui, se réveillent pour l'assaillir, il rêve qu'au jugement dernier il est le seul des réprouvés. Ce songe a été toujours admiré, et un contemporain de Schiller croyait, en le lisant, lire l'Apocalypse. Dans les termes

de la Bible, avec les mêmes mots simples et saisissants, Franz raconte qu'au suprême jour du monde, au pied du Sinaï tonnant, au milieu de la foule des hommes dont les pensées et les œuvres sont pesées dans une balance d'airain, il a vu son père jeter une boucle de ses cheveux blancs dans le plateau des péchés qui soudain est tombé, tombé jusqu'à l'abîme, tandis que l'autre plateau, le plateau de l'expiation, s'élevait en haut dans les airs. Mais le langage de Franz, comme celui de Charles, est exagéré : s'il se plaint de sa laideur, il dit qu'il a le nez d'un Lapon, la bouche d'un nègre, les yeux d'un Hottentot, et trop souvent il parle en carabin. Ses intrigues sont d'ailleurs grossières et, selon l'expression de Schiller, il promet plus qu'il ne tient. Que d'imprudences commet ce prudent personnage ! Ecrire de sa main la lettre qui dénonce Charles Moor à son père, confier à Hermann un rôle qu'il est facile de percer, avouer à Daniel les craintes que lui inspire le comte de Brand et charger d'un assassinat ce vieux et simple domestique dont il connaît la dévotion ! Ce grand dupeur n'a su duper que son père ; il est trahi par Hermann, trahi par Daniel, et il ne peut vaincre la résistance d'Amélie.

Les autres caractères du drame ne sont pas manqués, comme on l'a dit, et, en général, on a tort de se référer à l'article du *Répertoire wurtembergeois*, où Schiller, dans un accès de mécontentement et pour se consoler par sa propre critique de la critique d'autrui, s'est jugé lui-même avec une excessive sévérité. Schiller y prétend qu'il a osé décrire les hommes avant d'en avoir rencontré un seul. Il oublie qu'à l'Académie militaire il avait, de son propre témoignage, observé curieusement ses camarades, et ses camarades n'étaient pas, comme il l'assure, une seule et même créature et la copie exacte d'un seul et même modèle ; ils différaient les uns des autres, et bien que soumis à la même discipline et revêtus du même uniforme, avaient chacun leur tempérament, leur caractère. C'est pourquoi la bande des *Räuber* offre les types les plus divers. Roller, Schweizer, Kosinsky sont braves et inébranlablement fidèles à leurs chefs. Grimm et Schweizer représentent le gros de la troupe. Le juif Spiegelberg qui grelotte à la vue des gendarmes et n'a pas une seule cicatrice sur toute sa peau, Razmann qui suit docilement Spiegelberg, l'odieux Schusterle forment tous trois un groupe à part, le groupe des lâches et des traîtres. Ils succombent comme ils ont vécu, et leur fin répond à leur caractère. Roller meurt d'une belle mort, en plein combat et l'épée au poing ; Schweizer se tue d'un coup de pistolet, parce qu'il n'a pu tenir la promesse qu'il avait faite à Charles de capturer Franz et de le livrer vivant ; Spiegelberg, qui

veut tuer Moor par derrière, tombe sous le coutelas de Schweizer ; Schusterle est pendu comme le sera Razmann.

Le vieux Moor est celui de tous ses personnages que Schiller a le plus malmené dans son autocritique. Il le qualifie d'homme plaintif et puéril, de bigot qui récite machinalement des versets de la Bible : « le pauvre vieux, dit-il, a une vie de grenouille coriace à l'excès ; il échappe au second acte et il aurait dû périr au quatrième. » Maximilien de Moor est, en effet, très faible. Mais il doit l'être. Il a trop aimé ses fils. Au dernier acte, ne dit-il pas que le pardon sera le châtement de Franz qui l'a si cruellement traité ? Et il a conscience de sa malheureuse indulgence ; il sait qu'il a eu tort de favoriser l'un aux dépens de l'autre ; il reconnaît qu'il a mérité son infortune, que le Seigneur l'a frappé justement : « à moi, à moi seul est toute la faute ! »

Daniel et Hermann ne jouent qu'un rôle effacé ; mais ils sont supportables : l'un, vieux domestique loquace et dévoué ; l'autre, bâtard d'un gentilhomme, amoureux d'Amélie, ennemi de Charles qui l'a gravement offensé, cédant aux instances de Franz, emporté, vindicatif, mais pris de repentir, révélant sa faute et s'efforçant de la réparer.

Amélie, la seule femme et (disait Schiller) le « côté mortel » de la pièce, est une jeune fille comme il n'y en a pas. L'auteur lui fait dire à cette jeune fille, — qui n'avait que seize ans lorsque Charles l'a quittée, — que les baisers de son fiancé étaient un « furieux ravissement », que leurs lèvres et leurs joues à tous deux « brûlaient, tremblaient ». Elle a de beaux mouvements de colère. Elle frappe Franz, le soufflète, lui arrache son épée, et, lorsqu'elle apprend que Charles mendie, elle ôte de son cou son collier de perles. Et cette amante passionnée, cette femme qui montre à certains moments tant de vivacité, ne fait rien pour sauver Charles, ou du moins, pour l'avertir, l'éclairer. Elle ne lui écrit pas. Au lieu de révéler au comte Moor les desseins de Franz, elle admire sa superbe tête de vieillard. Et n'est-il pas bizarre qu'elle ne reconnaisse pas dans le comte de Brand son bien-aimé ? Schiller voulait montrer Amélie entre deux sentiments, aimant Brand à cause de sa ressemblance avec Charles et se reprochant d'être infidèle à Charles. Mais le jeune écrivain n'avait pas encore assez de finesse et de profondeur pour décrire cette piquante situation d'âme. Le caractère d'Amélie offre donc des contradictions choquantes. Se peut-il qu'elle se jette au cou de Franz, le nomme son cher et bon Franz, dès qu'il promet de demander au comte le pardon de Charles ? Ne connaît-elle pas Franz et ne l'a-t-elle pas traité de « scélérat » l'instant d'auparavant ?

Schiller a très bien reconnu les défauts du style des *Brigands*. Il avoue que l'expression est ici lyrique et épique, là métaphysique, en un troisième endroit biblique, et en un quatrième plate. Son style est, en effet, un composé de tous les styles ; il se sent de ses modèles, et pourtant il est à lui. Partout où le ton s'élève et dans les passages auxquels il désire donner un ton de haute poésie et de solennelle gravité, Schiller emploie les termes et les tours de la Bible : c'est dans la Bible, nous raconte Körner, qu'il avait surtout étudié la langue allemande. Ne pensait-il pas, en voyant le portrait de Charles Moor, à l'enfant prodigue ? « Voici, dit-il dans une lettre à Dalberg, l'Enfant prodigue ou les Brigands refondus. » Une scène qu'il n'a pas conservée représentait Charles Moor, qui, dans une auberge, contemple longtemps une image du « fils perdu ». Que de détails et de menus épisodes rappellent l'Écriture ! Charles Moor, fatigué, exténué jusqu'à la mort, les membres rompus, la langue sèche comme une brique ; le vieux Maximilien de Moor se faisant lire l'histoire de Jacob et de Joseph ou nommant « son corbeau » Hermann qui lui apporte sa nourriture ; Franz assistant en rêve au jugement dernier et ordonnant à Daniel, comme Saül à son écuyer, de le tuer pour n'être pas le jouet des ennemis ; Daniel se comparant à Eliézer et, comme Simon, s'écriant, après avoir reconnu Charles, qu'il peut mourir, puisque ses yeux ont vu son maître et seigneur ; les bandits jugeant que le parricide de Franz est un trait de Bélial !

Mais, lorsque la langue s'abaisse au ton de la conversation, Schiller emploie des souabismes, de même que Goethe avait dans *Götz de Berlichingen* usé des mots et tournures de la Franconie, et il a le style du *Sturm und Drang*, le style des dramaturges, ses devanciers, de Gerstenberg, de Klinger, de Lenz, un style shakspearien, téméraire, violent, immodéré, excessif, tout plein d'épithètes, d'images et de personnifications audacieuses. « Viens à mon aide, s'écrie Franz, viens, Désolation, et toi, Repentir, infernale Euménide ! » Il vise à l'énergie : il dira fort bien que Charles Moor « sent une armée dans son poing », et il parle des « rêveuses » vallées. Il s'exprime à la façon de Goethe dans le *Götz* : « Nous voulons les écraser comme le tonnerre, de sorte qu'ils ne savent d'où leur viennent les horions. » Toutefois il tombe souvent dans la trivialité la plus brutale. Les brigands ne se bornent pas à développer dans leur fameuse chanson une pensée familière à Schiller, que l'homme doit jouir aujourd'hui parce qu'il ne sait s'il vivra demain ; ils décrivent le rôle de leurs victimes qui « tressaillent sous la hache et beuglent comme des veaux ». Schweizer jure de taillader le ventre des gendarmes, « de sorte

que leurs tripes leur crèvent et pendent long d'une aune ». Et quoi de plus cru que le langage de Franz décrivant à Amélie l'affreuse maladie qui rend Charles indigne de l'amour, et comment la jeune fille peut-elle entendre de pareils propos sans se révolter, sans défendre à Franz de continuer ?

Schiller manque encore de goût. Il ne sait pas toujours prêter à ses personnages le langage qui leur sied. Mais il excelle déjà dans la tirade, et il sait la mener jusqu'au bout en graduant l'expression. Il excelle dans le récit, et c'est dans une langue ferme et franche, nerveuse et hardie, qu'il raconte l'ensevelissement du vieux Moor ou l'anecdote de Spiegelberg qui franchit un infranchissable fossé pour échapper à un chien furieux. Comme il dit lui-même, dans les endroits où l'écrivain a senti avec le plus de vérité et ému le plus profondément, il a parlé comme un de nous, et il faut louer presque sans réserve le désespoir que Charles éprouve après avoir reçu la malédiction paternelle et que les contemporains jugèrent aussi touchant, aussi terrible que le désespoir du roi Lear, ses accents de tristesse et de repentir au bord du Danube; son émotion lorsqu'il revoit et salue la terre de la patrie, les regrets déchirants qu'il exprime lorsqu'il se sent comme le prisonnier « que le cliquetis de ses chaînes réveille en sursaut de ses rêves de liberté ».

Profonde fut l'impression produite par les *Brigands*. La période du *Sturm und Drang* semblait terminée. Le *Nathan* de Lessing avait paru en 1779, et l'*Iphigénie* de Goethe avait été représentée la même année à Weimar. On pouvait croire que ces deux œuvres avaient clos l'époque de fermentation littéraire, et voici que l'orage éclatait de nouveau, voici que le *Sturm und Drang* renaissait dans toute sa violence, et qu'un jeune Wurtembergeois jetait avec plus de fougue et de puissance que ses devanciers le cri de révolte contre la société ! L'auteur des *Brigands* ne se contentait pas d'une satire banale et ne se bornait pas à railler les littérateurs qui publiaient des Almanachs des Muses ou faisaient de la critique pour un morceau de pain, et les magistrats d'une grande ville qui tremblaient devant une manifestation d'étudiants. Son œuvre était un de ces livres dont parle le brigand Grimm, qui font fureur et sont brûlés par la main du bourreau.

Quelle fière indignation exhale Charles Moor contre ceux qui défont en voyant saigner une oie et qui battent des mains lorsqu'un concurrent fait banqueroute, contre ceux qui persécutent un pauvre diable et qui courtisent le décrotteur de son Excellence ! Quelle vigoureuse haine du mensonge et de l'hypo-

crisie ! Quelle belle invective, en un langage tout biblique et tout imprégné de la vigueur de Luther, contre les jongleries des pharisiens « faux monnayeurs de la vérité et singes de la divinité » !

Mais Charles va plus loin encore. Il prend en dégoût et en horreur le siècle où il vit, ce siècle écrivassier et barbouilleur de papier, ce siècle énervé de castrats qui n'est bon à rien qu'à remâcher les actions du passé, à écorcher par des commentaires et à massacrer par des tragédies les héros de l'antiquité. « L'étincelle de Prométhée, s'écrie Moor, cette brillante étincelle de lumière est éteinte ; on la remplace par la flamme de lycopode, feu de théâtre, qui n'allumerait pas une pipe de « tabac ! »

Il se moque des hommes qui barricadent la saine nature par d'absurdes conventions, qui nous serrent le corps dans un corset et étouffent notre volonté dans des lois ! La loi ! Que fait la loi ? Elle fait d'un aigle qui vole une limace qui rampe ; elle n'a pas encore formé un grand homme, tandis que la liberté produit des colosses et des natures extrêmes ! Qu'on le mette, lui, Charles Moor, à la tête d'une armée de gaillards tels que lui ; il fera de l'Allemagne une république et, comparées à cette république, Rome et Sparte n'auront été que des couvents de nonnes !

Schiller attaque donc l'état de choses existant avec une audace que personne n'avait eue avant lui. L'épigraphe de son œuvre est un mot d'Hippocrate, qu'il faut guérir par le fer et le feu le mal que les médicaments ne guérissent pas, et, dans la deuxième édition du drame, la vignette du titre représente un lion furieux qui se dresse, et on lit, au-dessous, *in tyrannos*.

Mais Franz de Moor n'est-il pas un tyran ? Il jure d'essayer sur ses payans les cinglements de son fouet, d'enfoncer dans leur chair la pointe de ses éperons. « Les pommes de terre et la petite bière, dit-il, seront le régal de leurs jours de fête, et malheur à celui qui paraîtra devant moi, les joues pleines et vermeilles ! La pâleur de la misère et de la crainte servile, voilà ma couleur, voilà la livrée dont je veux les vêtir ! » Il y a de l'affectation dans ces paroles de Franz, et lorsqu'il s'exclame : « Mes sourcils pèseront sur vous comme les orages de la tempête ; mon nom dominateur planera sur ces montagnes comme une comète menaçante ; mon front sera votre baromètre ! » il a le langage d'un tyran de mélodrame. Mais Schiller représente dans Franz les comtes et barons de son époque, ceux qui, comme s'en vante le cadet des Moor, galopaient sur la moisson et franchissaient en riant les haies que le manant avait plantées contre les lièvres.

C'est pourquoi Franz succombe abandonné du peuple qui l'entoure, abandonné de ses vassaux et tenanciers, et son château s'écroule dans les flammes, tombe comme tombera bientôt l'ancien régime, comme tombera la société que Charles réprouve et combat. Un critique a dit très ridiculement que Charles Moor lui rappelait Robespierre : si l'on veut à toute force trouver dans les *Brigands* un présage de la future Révolution, ce présage, c'est le châtiment de Franz et la ruine de son manoir féodal.

Aussi la pièce devait-elle soulever quelques colères. On a souvent cité le mot d'un prince, probablement Auguste de Saxe-Gotha, à Goethe : « Si j'avais été dieu et sur le point de créer le monde, et si j'avais prévu que les *Brigands* y seraient écrits, je n'aurais pas créé le monde. » Ce mot n'est qu'une boutade. Mais on reprochait à l'auteur d'avoir fait le métier de brigand trop appétissant. On prétendit que des jeunes gens s'étaient jetés dans les forêts pour y mener cette vie libre et pleine de délices que le chœur des *Räuber* célébrait. L'anecdote est fautive. Elle prouve toutefois l'enthousiasme que le drame excita chez les contemporains. Ils applaudirent à Charles Moor, non pas au Moor qui se soumet et se sacrifie à la loi, mais au Moor qui brave la loi, au grand révolté, à celui qui se dit altéré d'action, altéré de liberté. Ils ne virent en lui que le généreux bandit qui distribuait son argent aux orphelins et donnait une bourse d'étude aux jeunes gens de talent, — de même que les poètes de Göttingue voulaient se cotiser pour élever un génie, — le redresseur de torts, le justicier qui protégeait les faibles et frappait les puissants. « Les *Brigands*, disait Zelter, m'inspirèrent autant d'étonnement que de joie ; j'exécrai Franz, mais j'étais moi-même un Charles Moor, comme nous tous jeunes gens. »

Joué à Mannheim en 1782, le drame fut représenté à Hambourg et à Leipzig la même année, et à Berlin l'année suivante. Peu à peu, il conquiert toutes les scènes de l'Allemagne. Il trouva des continuateurs comme M^{me} de Wallenrodt. Il fut traduit en anglais et en français. Friedel et Bonneville le publièrent en 1785 dans le douzième volume de leur *Nouveau théâtre allemand* ; et, s'ils eurent tort de donner à la pièce le titre ignoble *Les Voleurs*, ils jugèrent, dans une notice préliminaire, que, bien que l'ensemble et tous les détails de la pièce fussent du plus mauvais goût, on y rencontrait des traits sublimes en assez grand nombre et que le jeune Schiller paraissait fait pour étonner son siècle par la vigueur de son génie. Après Friedel et Bonneville, vint La Martelière qui fit jouer en 1792 sur la scène du Marais Robert, *chef de brigands*. Il arrange le drame de Schiller à sa façon : Charles Moor, qu'il

appelle Robert de Moldar, épouse sa bien-aimée et obtient sa grâce de l'empereur, à condition de former dorénavant avec sa troupe un corps franc de troupes légères. Les brigands de La Martelière sont pleins d'honneur : ils constituent un tribunal qui juge les tyrans, et l'un d'eux est rapporteur ; ils disent volontiers qu'ils suivent l'exemple d'Hercule ; ils vantent la franchise de leur chef, la noblesse de ses sentiments, l'élévation de son âme, et, dans sa préface, La Martelière s'écrie : « On m'a reproché d'avoir mis des brigands sur la scène. Eh ! qu'importe le nom, quand la chose n'y est pas ! Plût au ciel que la société ne fût composée que de brigands semblables ! »

Comme *Werther* et *Gotz*, l'œuvre de Schiller suscita sur-le-champ une légion d'imitateurs. Les romans et les drames de brigands pullulèrent ; les plus connus sont l'*Abellino* de Zschokke et le *Rinaldo Rinaldini* de Vulpius.

Malgré ses défauts, malgré ses gaucheries et ses maladresses, malgré son manque de soin et de mesure, le drame des *Brigands* n'est pas une pièce dépourvue d'art ni le simple jet d'un talent hardi. Cette œuvre est une œuvre géniale et qui fera toujours une forte impression sur la jeunesse. Toujours la jeunesse croira y trouver ses propres aspirations, son idéalisme, sa sensibilité, sa générosité, son ardeur révolutionnaire. « Les jeunes gens, dit Goethe, sont ceux qui sentent le mieux ce qu'un jeune homme a écrit ; le monde a beau progresser en son ensemble ; la jeunesse doit reprendre par le commencement et chacun traverser comme individu les époques de la civilisation du monde. »

A. CHUQUET.

Sujets de devoirs

UNIVERSITÉ DE PARIS.

**Certificat d'aptitude à l'enseignement de l'allemand
dans les lycées et collèges.**

2^e VERSIONS.

Novembre 1899.

Harras, der kühne Springer.

Noch harrte im heimlichen Dämmerlicht
Die Welt dem Morgen entgegen.

Noch erwachte die Erde vom Schlummer nicht.
 Da begann sich's im Thale zu regen ;
 Und es klingt herauf wie Stimmengewirr,
 Wie flüchtiger Hufschlag und Waffengeklirr :
 Und tief aus dem Wald zum Gefechte
 Sprengt ein Fähnlein gewappneter Knechte.

Und vorbei mit wildem Ruf flieht der Tross,
 Wie Brausen des Sturms und Gewitter,
 Und voran auf feurig schnaubendem Ross
 Der Harras, der muthige Ritter.
 Sie jagen, als gält' es den Kampf um die Welt,
 Auf heimlichen Wegen durch Flur und Feld,
 Den Gegner noch heut zu erreichen,
 Und die feindliche Burg zu besteigen.

So stürmen sie fort in des Waldes Nacht
 Durch den fröhlich aufglühenden Morgen.
 Doch mit ihm ist auch das Verderben erwacht,
 Es lauert nicht länger verborgen.
 Denn plötzlich bricht aus dem Hinterha't
 Der Feind mit doppelt stärker Gewalt,
 Das Hüfthorn ruft furchtbar zum Streite,
 Und die Schwerter entfliegen der Scheide.

Wie der Wald dumpf donnernd wiederklingt,
 Von ihren gewaltigen Streichen !
 Die Schwerter klingen, der Helmbusch winnt,
 Und die schnaubenden Rosse steigen.
 Aus tausend Wunden strömt schon das Blut,
 Sie achten's nicht in des Kampfes Glut,
 Und keiner will sich ergeben,
 Denn Freiheit gilt's oder Leben.

Doch dem Häuflein des Ritters wankt endlich die Kraft,
 Der Uebermacht muss es erliegen,
 Das Schwert hat die meisten hinweggerafft.
 Die Feinde, die mächtigen siegen.
 Unbezwingbar nur, eine Felsenburg,
 Kampf Harras noch, und schlägt sich durch,
 Und sein Ross trägt den muthigen Streiter
 Durch die Schwerter der feindlichen Reiter.

THÉODORE KÖRNER.

Décembre

Harras, der kühne Springer (Fortsetzung).

Und er jagt zurück in des Waldes Nacht,
 Jagt irrend durch Flur und Gehege ;
 Denn flüchtig hat er des Weges nicht acht,

Er verfehlt die kundigen Stege.
 Da hört er die Feinde hinter sich drein,
 Schnell lenkt er tief in den Forst hinein.
 Und zwischen den Zweigen wird's helle,
 Und er sprengt zu der lichtereren Stelle.

Da hält er auf steiler Felsenwand,
 Hört unten die Wogen brausen ;
 Er steht an des Tschopauthals schwindelndem Rand
 Und blickt hinunter mit Grausen ;
 Aber drüben auf waldigen Bergeshöhn
 Sieht er seine schimmernde Veste stehn,
 Sie blickt ihm freundlich entgegen,
 Und sein Herz pocht in lauterem Schlägen.

Ihm ist's, als ob's ihn hinüber rief
 Doch es fehlen ihm Schwingen und Flügel,
 Und der Abgrund, wohl fünfzig Klafter tief,
 Schreckt das Ross, es schäumt in dem Zügel.
 Und mit Schaudern denkt er's, und blickt hinab,
 Und vor sich und hinter sich sieht er sein Grab,
 Er hört wie von allen Seiten
 Ihn die feindlichen Schaaren umreiten.

Noch sinnt er, ob Tod aus Feindes Hand,
 Ob Tod in den Wogen er wähle ;
 Dann sprengt er vor an die Felsenwand,
 Und befiehlt dem Herrn seine Seele.
 Und näher schon hört er der Feinde Tross,
 Aber scheu vor dem Abgrund bäumt sich das Ross ;
 Doch er sporn't's dass die Fersen bluten,
 Und es setzt hinab in die Fluten.

Und der kühne, grässliche Sprung gelingt ;
 Ihn beschützen höh're Gewalten.
 Wenn auch das Ross zerschmettert versinkt,
 Der Ritter ist wohl erhalten.
 Und er teilt die Wogen mit kräftiger Hand,
 Und die Seinen stehn an des Ufers Rand,
 Und begrüßen freudig den Schwimmer.
 Gott verlässt den Muthigen nimmer.

(THEODOR KÖRNER.)

Janvier 1900

Gæthe's Iphigenie auf der Bühne.

Es ist kein Drama im eigentlichen Sinne und konnte nicht dazu umgewandelt werden. Aeussere Thaten geschehen in ihm nicht, innen spielt sich Alles ab, dort liegen die Konflikte, der Streit, die

Versöhnung. Es muss genossen werden wie ein Gedicht, nicht angesehen werden wie ein Schauspiel. Es gehört zu den Werken, die, still gelesen, den reinsten Genuss gewähren. Damit ist nicht gesagt, dass es sich gegen alle und jede scenische Darstellung sträubt o nein! Nur muss sie gewisse Bedingungen erfüllen. Der Bühnenraum darf nicht zu gross sein. Ist er es, dann kommen wir nicht zur Ruhe und Sammlung. Uns entgehen Worte, Blicke, Mienen; die Schauspieler sind gezwungen, mit stärkeren Farben zu malen, als es diese innerlichste Poesie verträgt, denn alles Theatralische ist hier vom ärgsten Uebel. Die Rollen wollen von den Darstellern vollkommen beherrscht sein. Ein vom Souffleurkasten abhängiger Orest ist nicht möglich. Hier ist Alles zarter Uebergang, kein Sprung, keine Lücke. Endlich müssen es die Schauspieler verstehen, den scheinbaren Widerspruch zwischen Form und Inhalt des Gedichtes aufzuheben. Dem Drama selbst entsprechend muss das Aeussere, also ihre Gesticulation schön und formvoll, ihre Rede dagegen bewegt, je nach der Situation bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit gesteigert sein. Schwer zu vereinende Dinge! Es ist denn auch bekannt, dass eine Aufführung der « Iphigenie » für jede Bühne ein Wagnis ist, das selten gelingt. Der Hauptgrund ist nun freilich der, dass unsere modernen Schauspieler weder nach der Seite der grossen, mächtigen Leidenschaften, noch nach der der schönen formvollen Spiel- und Sprechweise ausgebildet sind, dass vielmehr über dem Cultus des Salonstücks und Lustspiels der tragische Stil verloren gegangen ist, und fast nur das Sensationelle noch seine Helden und Heldinnen findet.

(BULTHAUPT, *Dramaturgie des Schauspiels.*)

Février.

Gesicht des Reisendeng

Mitten in der Wüste war es, wo wir Nachts am Boden ruhten;
 Meine Beduinen schliefen bei den abgezäumten Stuten.
 In der Ferne lag das Mondlicht auf der Nilgebirge Jochen;
 Rings im Flugsand umgekommner Dromedare weisse Knochen.
 Schlaflos lag ich;
 Tiefe Stille; nur zuweilen knistert das gesunkne Feuer;
 Nur zuweilen kreischt verspätet ein vom Horst verirrter Geier;
 Nur zuweilen stampft im Schläfe eins der angebundenen Rosse;
 Nur zuweilen fährt ein Reiter träumend nach dem Wurfgeschosse.
 Da auf einmal beb't die Erde; auf den Mondschein folgen trüber
 Dämm' rung Schatten; Wüstenthier e jagen aufgeschreck't vorüber.
 Schnaubend bäumen sich die Pferde; unser Führer greift zur Fahne;
 Sie entsinkt ihm, und er murmelt: Herr, die Geisterkaravane! —

Ja, sie kommt! vor den Kameelen schweben die gespenst'schen Treiber;
 Leppig in den hohen Sätteln lehnen schleierlose Weiber;
 Neben ihnen wandeln Mädchen, Krüge tragend wie Rebekka.
 Einst am Brunnen, Reiter folgen — sausend sprengen sie nach Mekka.
 Mehr noch! — nimmt der Zug kein Ende? — immer mehr! wer kann sie
 [zählen?

Weh, auch die zerstreuten Knochen werden wieder zu Kameelen.
 Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
 Wandelt sich zu braunen, Männern, die der Thiere Zügel fassen.
 Denn, dies ist die Nacht, wo Alle, die das Sandmeerschon verschlungen,
 Deren sturmverwehte Asche heut' vielleicht an unsern Zungen
 Klebte, deren mürbe Schädel unsrer Rosse Huf zertreten,
 Sich erheben und sich schaaren, in der heil'gen Stadt zu beten.
 Immer mehr! noch sind die Letzten nicht an uns vorbeigezogen,
 Und schon kommen dort die Ersten schlaffen Zaums zurückgeflogen,
 Von dem grünen Vorgebirge nach der Babelmandebenge
 Sausten sie, eh' noch mein Reitpferd lösen konnte seine Stränge.
 Haltet aus, die Rosse schlagen! jeder Mann zu seinem Pferde!
 Zittert nicht, wie vor dem Löwen die verirrte Widderheerde!
 Lasst sie immer euch berühren mit den wallenden Talaren!
 Rufet: Allah! — und vorüber ziehn sie mit den Dromedaren.
 Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern!
 Morgenwind und Morgenröthe werden ihnen zu Bestattern.
 Mit dem Tage wieder Asche werden diese nächt'gen Zieher! —
 Seht, er dämmt schon! ermuth'gend grüsst ihn meines Thiers Gewie-
 [her.

(FREILIGRATH.)

Mars-Avril.

Am Meere.

O leiser Wogenschlag, eintönig Lied,
 Dazu die Harfe rührt der müde Wind,
 Wenn Well' auf Welle blinkend strandwärts zieht,
 Und dann auf goldnem Ufersand verrinnt,
 Wie oft in märchenhaftes Traumgebiet
 Verlockte mich dein Wohl laut schon als Kind!
 Versunken stand ich dann und lauschte tief,
 Bis mich die Nacht vom lieben Strande rief.

Und Alles, was Geheimnissvolles je
 Mir kund war, dämmt' auf in meinen Sinnen:
 Durchsicht'ge Schlösser auf dem Grund der See
 Mit Silberfeilern und Korallenzinnen;
 Meerkönig sass mit seinem Bart von Schnee
 Auf buntem Muschelstuhl, und harfte drinnen,
 Und Nixen spannen zu dem süßen Schall
 Von goldnen Spindeln Fäden von Krystall.

Doch als ich älter ward, da lauscht' ich nicht
 Auf weisse Nixen mehr, noch auf Sirenen ;
 Mein eigen Leben blühte zum Gedicht,
 Und wieder trug zum Strand ich all mein Sehnen.
 Dem Seewind bot ich mein erhitzt Gesicht,
 Er kühlte mich und küsste mir die Thränen
 Vom Auge fort — ich aber sprang in's Boot,
 Und steuert' heiss hinaus ins Abendroth.

Und über'm Wasser sang ich — mild und wild,
 Reimlose Weisen, wie des Herzens Drang
 Sie eingiebt, wenn's bis zum Zerspringen schwillt,
 Nun jauchzend, nun in Sehnsucht todesbang ;
 Heiss wie die Thräne, die bewusstlos quillt,
 So flutet' aus der Seele mein Gesang,
 Der jungen Liebe kunstlos rauhes Lied,
 Das erste, das die Muse mir beschied,

Und wenn des Mondes klares Auge dann
 Im Blauen aufging und auf weiter Flut
 Sein hühles Silber irren Scheines rann,
 Da ward mir still und friedensvoll zu Muth.
 Das Ruder zog ich ein, und sass, und sann
 Von goldner Zukunft. O es sinnt sich gut
 Im Kahne — nichts umher in Näh' und Ferne,
 Als Lieb' und Meer, und über uns die Sterne.

(GEIBEL.)

Mai.

Der Ausbruch des Vesuv im Jahre

Angethan mit allen seinen Schrecken, mit seiner ganzen Herrlichkeit, feierte der Vesuv das furchtbar erhabene Fest seiner Flammenergiessung. Lange vorher wehte auf seinem Gipfel eine weisse Rauchsäule ; im Innern des gewaltigen Vulkans donnerte die Vorbereitung zu der grossen Entwicklung ; das tiefſ Zucken der verborgenen Kraft hatte Neapel und die umliegenden Inseln geschreckt, mehrere Städte niedergeschüttert, und einen grossen Theil der Einwohner unter den Trümmern begraben. Man sah die weisse Rauchsäule von der unter ihr kochenden Glut geröthet ; oft ward ihr innerster Kern zur lodernden Flamme, welche glühende Steine empor und umher schleuderte. Im Schlunde krachte und raste ein grässlicher Tumult. Am 12. August endlich eröffnete sich das hinreissendste Schauspiel, das die Natur hervorzubringen vermag. Gegen 9 Uhr Abends stieg die Rauchsäule höher ; sie ward röther und röther, und endlich ganz zur leuchtenden Flamme, die wechselnd stieg und sank, und von Zeit zu Zeit Blitze

nach allen Seiten warf. Nicht selten erreichte sie eine ausserordentliche Höhe ; dann stand der majestätische Feuerobelisk einige Minuten fast unbeweglich, wie ein flammender Seraph, der weit über das paradiesische Kampanien hinschaut ; leichte, rothe Wölkchen schwebten umher, und spiegelten sich im dunkeln Meere. Das Meer war ruhig als ob es furchtsam den zürnenden Nachbar behorchte. Plötzlich sank die hochleuchtende Erscheinung in den Feuerschlund hinab, und liess eine Krone von male-
rischen Wolken zurück. Jetzterhob sich abermals eine mächtige Glutsäule ; eine kleinere blitzte neben ihr auf, wie das Gefolge einer Göttererscheinung ; sie sank zurück und verwandelte ihre Stelle in einen Flammensee.

(TIEDGE.)

Juin.

Der Ausbruch des Vesuv (Fortsetzung).

Die Wogen sprudelten, schlugen über, und rötheten mit ihren Flammen den Horizont, der einen sanfter Widerschein auf die Stadt, auf das Meer und an die dunkeln Felsen warf. Immer lebendiger, immer ungeduldiger ward das Flammengetümmel, und jetzt durchbrach es, wie eine vollendete Empörung, die umfassende Kerkerwand, und stürzte von der Aschenspitze des Kraters herab. Nicht Worte vermögen zu schildern, welch ein Aufruhr von Gefühlen den überraschten Zuschauer ergriff. Es war ein Zustand, wo das Entzücken zum Entsetzen, und wieder das Entsetzen zum Entzücken wird. Ueber dem Krater hatte sich von aufsteigendem Rauch eine Wolkenversammlung gebildet ; es schienen die purpurnen Horen zu sein, die im tiefen Dunkel der Nacht hier die Morgenröthe erwartete. Ununterbrochenes Leben und Getümmel, immer wechselnde Pracht, ein stetes Werden und Schwinden glänzte und blitzte durch einander. Jetzt stiegen zwei rothglühende Rauchsäulen auf, die in einem Blutmeere starrten. Was aber dieser grossen Scene die höchste Verherrlichung gab, war der aufgehende Vollmond. Hinter den sich thürmenden und wälzenden Rauchwolken stieg er herauf ; mit glühendem Gesichte trat er auf die verherrlichte Bühne der Nacht. Aber vom Gipfel des Berges stürzte der Glutstrom, und bald hatte er den Fuss des Aschenkegels erreicht. Endlich erfolgte, was erwartet wurde ; die Glutmasse stürzte mit lautem Geprassel und Donnergelöse ins Meer ; die Wellen empörten sich gegen den fremden Gast ; Flammengewühl und Wellengetümmel im fürchterlichsten Aufruhr rasten, schäumend vor Wuth, durch einander. Kochende Wassersäulen und zürnende Flammenspitzen brachen aus der Glut hervor, kämpften einander nieder, und wiederholten den Sturm des

wildesten Aufruhrs, bis endlich der Tumult mit einem leiseren und leiseren Zischen sich endigte, und gleichsam zum Denkmal des geschlossenen Friedens von der erstarrtem Glutmasse sich ein Vorgebirge bildete, das tief ins Meer hineintritt.

(TIEDGE.)

II

Université de Nancy.

DISSERTATION FRANÇAISE. — (*Agrégation.*)

Montaigne aime et admire Sénèque et professe une très vive antipathie contre Cicéron. — Cherchez-en les raisons dans le propre tempérament et les goûts personnels de Montaigne, et aussi dans le genre de leçons et d'agrément qu'il demandait de préférence aux anciens et dans l'usage qu'il faisait de leurs écrits.

DISSERTATION FRANÇAISE. — (*Licence.*)

Peut-on dire que, chez Montaigne, qui déteste le pédantisme en maint endroit (notamment liv. I, chap. 24 des *Essais*), il reste des traces de pédantisme ? Ses citations sont-elles un étalage vraiment pédantesque d'érudition, ou bien, faut-il le croire conscient et sincère, quand il nous dit de lui-même : « Je m'en vais excoriffant par ci, par là, des livres, les sentences qui me plaisent, non pour les garder (car je n'ai point de gardeiro), mais pour les transporter en celtuy ci, où, à vrai dire, elles ne sont non plus miennes qu'en leur première place ? »

VERSION LATINE. — (*Agrégation.*)

Quintilien, *Institut. orat.*, L. XII, 6, depuis : « Agendi autem initium », jusqu'à : « Qui sibi eloquentiores videantur quam ut causas agant ».

DISSERTATION LATINE. — (*Licence.*)

Rectene an immerito Horatius Flaccus in epistula ad Aristium Fuseum missa se « ruris amatorem » esse prædicaverit ? (*Ep. X, 1, 2.*)

Errata.

N° 7, page 304, ligne 4, lire *un apogée tel*, au lieu de *une apogée telle*.
 N° 12, page 529, ligne 17, lire *φαντασια*, au lieu de *οαντασα*.

Le gérant : E. FROMANTIN.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAIT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
673	LE ROMAN FRANÇAIS AVANT LE XIX ^e SIÈCLE....	Ferdinand Brunetière, <i>de l'Académie française.</i>
680	L'INDUCTION CHEZ LES CRÉATEURS DE LA SCIENCE MODERNE.....	Emile Boutroux, <i>Membre de l'Institut.</i>
688	LA PRESSE EN FRANCE AVANT LE JOURNAL. — <i>I — Comment se propageaient les nou- velles.....</i>	Henri Hauser, <i>Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.</i>
698	LE THÉÂTRE DE MOLIÈRE. — « L'ÉCOLE DES FEMMES » (<i>Odéon</i>).....	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
710	BIBLIOGRAPHIE. — <i>Histoire de la littérature grecque de MM. M. et A. Croiset.....</i>	Victor Giraud, <i>Professeur à l'Université de Fribourg.</i>
714	SUJETS DE DEVOIRS.....	Universités de Caen et d'Alger.
720	OUVRAGE SIGNALÉ.	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})
15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^o)
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. Paul André, à M... Il ne nous a pas été possible de vous répondre par lettre, car vous avez oublié de nous donner votre adresse. Voici donc ce que nous pouvons vous dire: 1° allemand; 2° allemand, anglais, espagnol, italien; 3° c'est pour l'italien qu'il y a le moins de places.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections et devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examen.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

Le Roman français
avant le XIX^e siècle

Cours de M. FERDINAND BRUNETIÈRE*Maître de conférences à l'École normale supérieure.*

« La tragédie grecque, après avoir hésité d'abord et s'être aventurée dans bien des directions, reconnut sa véritable nature et se fixa. » Cette parole d'Aristote est vraie du développement de tous les genres ; elle est la formule, le raccourci de leur évolution. C'est un principe de portée générale qu'un genre littéraire quelconque doit évoluer pour subsister ; quand il se fixe, il peut bien alors être à son apogée ; mais il est aussi tout près de sa décadence. On trouverait l'illustration de la formule d'Aristote dans l'histoire de la tragédie française, de Jodelle à Corneille.

L'histoire du roman français classique et contemporain nous en est encore un exemple éclatant. On sait la pauvreté, la médiocrité relatives du roman dans la littérature classique. Nous n'y trouvons guère que des romans de deuxième ou de troisième ordre, et surtout si on les compare aux chefs-d'œuvre des autres genres. Il faut chercher les raisons de cette infériorité.

Notons d'abord l'absence de modèles antiques ; le roman était, aux yeux de nos pères, un genre de second ordre, par cela seul que les anciens ne s'y étaient pas exercés. Aussi le roman

fut-il un peu dédaigné, il ne produisit rien de grand pendant deux siècles.

Ensuite, c'est que dans l'histoire de la littérature et de l'art il en est des genres comme des espèces dans la nature : deux espèces très voisines ne peuvent se développer également, dans le même temps et dans les mêmes conditions ; il est bien difficile que deux genres voisins atteignent en même temps à leur apogée sans se nuire l'un à l'autre. Le développement du roman s'est trouvé gêné aux siècles classiques par celui de la comédie de mœurs ; celle-ci, trop voisine du roman, a prospéré à son détriment. Au xix^e siècle en revanche, la situation est renversée. Il n'y a pas un auteur dramatique, par exemple, que l'on puisse comparer à Balzac. Et quelle différence, comme valeur d'art, entre *Madame Bovary* et une pièce comme le *Demi-Monde* ! Le roman de notre siècle a presque étouffé le théâtre.

Il faut encore remarquer qu'une génération littéraire a toujours un sujet d'émulation favori. Au xvii^e et au xviii^e siècle, c'est le théâtre qui donne la gloire ; on s'y exerce donc de préférence à tout autre genre. Un collégien se hâtait de faire sa tragédie au sortir de sa rhétorique, jamais son roman. Le roman est alors une matière de simple consommation littéraire ; il n'est pas une matière d'émulation.

Mais enfin la raison la plus probable est encore celle d'Aristote : le roman n'avait pas découvert sa vraie nature, son objet propre, ni les moyens de le réaliser. A l'époque classique, le roman se proposait plus ou moins d'embellir la nature qu'il imitait, d'éveiller les sentiments que l'œuvre d'art est susceptible d'exciter parmi les hommes, la pitié, la crainte, ou même — ce qui est beaucoup — de réaliser un certain idéal de beauté. Mais c'est aussi ce que se proposait la tragédie. Corneille et Racine n'ont-ils pas voulu, eux aussi, embellir la nature, exciter des émotions, réaliser un idéal ?

Où était donc alors la différence, l'originalité du roman ? Personne, à l'âge classique, ne s'est attaché à lui en donnant une.

Le roman de *Gil Blas* tient beaucoup d'une comédie, et cela n'a rien qui surprenne si l'on songe que Le Sage était auteur dramatique de naissance, et que les romans qu'il a faits, il les a faits pour le libraire et à son corps défendant, après s'être brouillé avec la Comédie-Française. Aussi trouve-t-on dans *Gil Blas* des saynètes, des scènes de comédie toutes faites ; on pourrait presque transporter sur la scène les aventures de ce roman. Inversement nous savons que *Bajazet* est tiré d'une nouvelle de Segrais, et *Rodogune* d'une œuvre contemporaine. Et *Don Sanche*

d'Aragon ? N'est-il pas plus romanesque que dramatique ? « Le nécessaire, dit Corneille, est la pierre de touche du romanesque et du tragique » : c'est-à-dire que, seule, une tragédie exige un enchaînement logique des événements. D'après ce criterium, *Don Sanche* serait plutôt un roman.

Il apparaît donc bien que le roman n'a pas encore reconnu sa vraie nature, et c'est pour cela que les auteurs de premier ordre l'ont laissé à ceux de second et de troisième ordre. Le genre n'avait rien de particulier, rien de franc ; il était encore neutre ou hybride ; le roman n'était qu'un objet de consommation littéraire, à la manière de la compilation historique ou du récit d'aventures de voyages.

Une notion plus exacte du roman paraît s'introduire quand l'abbé Prévost donne en 1748 sa traduction de *Clarisse Harlowe*, et que, deux ans plus tard, paraît la traduction du *Tom Jones* de Fielding. On se rappelle l'enthousiasme de Diderot, pour *Clarisse*, *Pamela* et *Grandisson*. Le succès fut tel que l'abbé Prévost, qui y gagnait sa vie, renonça à écrire des romans de son fond pour s'employer à traduire des romans anglais. Il y avait dans ces romans des conceptions trop étrangères à notre classicisme pour qu'on puisse facilement préciser l'influence d'un Richardson et d'un Fielding. Cette influence n'est guère sensible que dans un seul roman, *La Nouvelle Héloïse*.

Pendant l'âge classique, le roman n'avait été traité que par des écrivains de second ordre ; pour la première fois, c'est vraiment un grand écrivain et un écrivain renommé qui l'aborde. Quand Rousseau publie *La Nouvelle Héloïse* en 1760, il a déjà écrit le *Discours sur l'Inégalité*, la *Lettre sur les Spectacles*, le *Discours sur le Progrès des Arts et des Sciences*. C'est un homme de lettres déjà fameux, que trois coups de maître ont rendu presque l'égal ou le rival reconnu des Voltaire et des Montesquieu. Pour la première fois donc le roman est l'œuvre d'un homme de lettres que l'on compare aux plus illustres de son temps, et cela seul suffit à le tirer de cette espèce d'infériorité d'estime où il était resté jusqu'alors.

Autre nouveauté : pour la première fois, le roman apparaît ici comme capable de porter et de soutenir la pensée. Toutes les fois que les écrivains de la Pléiade croyaient exprimer une idée générale dans leurs vers, ils avaient l'innocente manie de la mettre entre guillemets ; et, en effet, donner une forme originale et durable à des idées générales, telle a été l'ambition de tous nos classiques : par exemple, la popularité du théâtre de Corneille a été certainement due en partie aux idées générales et à la pen-

sée que contenaient ses tragédies. Or, précisément, il n'y a rien qui soit plus dépourvu de pensée que le roman de l'abbé Prévost si ce n'est peut-être celui de Le Sage : aucune profondeur, aucune portée un peu lointaine dans *Gil Blas* ou dans *Manon Lescaut* ; rien qui donne moins à penser. Au contraire, il est impossible de ne pas être frappé, en lisant l'*Héloïse*, de ce que Rousseau s'y trouve amené à dire du duel, par exemple, ou du suicide, ou de la responsabilité morale... Voilà tout un ensemble de problèmes moraux, jusque-là réservés aux prédicateurs et aux moralistes, qui apparaissent dans le roman et y sont traités avec autant de sérieux que d'éloquence.

Pour la première fois aussi, on y voyait, avant *Werther*, les infortunes de la classe bourgeoise élevées à la dignité des héros de tragédies, des Labdacides et des Atrides. C'est toute une classe sociale qui vient à la lumière de la littérature, et cela encore contribue à la popularité de l'*Héloïse*.

Il est vrai que, si cette popularité fut d'abord considérable, en revanche l'influence du roman fut insignifiante. Jean-Jacques Rousseau est mort fou, atteint du délire de la persécution : on ne peut en douter après avoir lu *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Or, il est bien certain que la « tourbe philosophesque » et que la « coterie holbachique » lui en ont toujours voulu de la scission qu'il avait opérée dans le parti, en écrivant sa *Lettre sur les Spectacles* ; il a été tenu à l'écart dès la publication de sa lettre (1758) ; ses succès ont été discutés avec âpreté et mauvaise foi. Les Encyclopédistes, maîtres de quelques avenues de la cour, ont tout fait pour empêcher l'influence de l'*Héloïse* ; et ils y ont à peu près réussi. L'action littéraire de ce roman fut lente à se faire sentir ; elle n'en existe pas moins, et l'on voit bientôt poindre cette idée, que le roman pourrait être quelque chose de plus qu'il n'a été jusque-là.

C'est ce que l'on peut voir dans trois textes curieux, séparés l'un de l'autre par une dizaine d'années :

L'Essai sur les Romans, de Marmontel (1787) ;

L'Essai sur les Fictions, de Mme de Staël (1795) ;

Le Rapport sur la Littérature française, de M. J. Chénier (1810).

C'est un essai sur les romans *considérés du côté moral*, qu'a écrit Marmontel ; rien de plus amusant que cette prétention, si on se rappelle ce qu'a été la vie de l'auteur. Jusqu'à cinquante-cinq ans il eut une vie plutôt licencieuse, vivant aux dépens des aimables femmes qu'il avait rencontrées sur sa route, et faisant des économies. Marié sur le tard, il lui vint des accès de moralité. Son *Essai sur les Romans* en est un ; et on aime à y lire cette phrase d'exorde :

« Le plus digne objet de la littérature, le seul même qui l'ennoblit et qui l'honore, c'est son utilité morale ; et les talents de l'esprit ont si bien senti que c'était là leur gloire, qu'il n'en est aucun qui du moins ne veuille paraître y aspirer ».

Dans ce livre si moral, Marmontel enveloppe d'ailleurs, sous le nom de romans, des ouvrages aussi différents que *Roland furieux*, *Manon Lescaut* et *La Cyropédie*. Il a pourtant entrevu que la vérité, la fidélité de la représentation des mœurs était la qualité particulière des romans anglais et du roman en général. C'est ce qu'il en appelle l'intention morale, en jouant sur le sens du mot « morale ».

« En général, dans les romans anglais... on voit une intention « morale et une vérité de touche et d'expression dans la peinture « des caractères, qui me semble très préférable à la manière de « ceux de nos romans où l'on prodigue le plus d'esprit et de couleurs brillantes » ; et là-dessus Marmontel fait l'éloge d'une femme qui aurait imité chez nous ces romans avec succès, désignant sans doute ainsi l'auteur de *Fanny Butler* : c'est Mme Riccoboni.

Ainsi Marmontel admire surtout dans le roman anglais l'intention morale, et il a raison, en ce sens que le roman anglais touche à la vie morale, sans toujours vouloir moraliser. Mais il y a vu autre chose ; ou plutôt, les contemporains dont il reproduit les jugements, n'en ayant jamais eu lui-même de très originaux, ont deviné chez les romanciers anglais des qualités nouvelles. Voici un passage où s'exprime bien cette admiration ; la préoccupation morale s'y retrouve encore : « Les Anglais... par la seule force du naturel, ont rendu le roman intéressant et profondément philosophique ; ils y ont réuni au plus haut degré la vraisemblance, le pathétique, la vérité et la bonté des mœurs. »

L'Essai sur les Fictions de M^{me} de Staël est de 1795. Mme de Staël n'écrit pas bien, elle a des métaphores fâcheuses, elle manque souvent de logique ; mais elle a un jaillissement, un feu d'artifice d'idées qui surprend, qui éblouit, et qui ne donne pas seulement, mais qui oblige toujours à réfléchir. Elle divise les fictions en trois classes : les fictions merveilleuses et allégoriques ; les fictions historiques ; les fictions où tout est à la fois inventé et imité, où rien n'est vrai, mais où tout est vraisemblable. Ce qu'elle dit de cette troisième classe est tout à fait original.

Elle se rend bien compte de ce qu'a fait Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* : « L'art d'écrire les romans n'a point la réputation qu'il mérite, parce qu'une foule de mauvais auteurs nous ont accablés de leurs fades productions dans ce genre où la perfection exige le génie le plus relevé, mais où la médiocrité est à la portée

de tout le monde. Cette innombrable quantité de fades romans a presque usé la passion même qu'ils ont peinte... Il ne fallait pas moins que l'autorité des grands maîtres pour relever le genre, malgré les écrivains qui l'ont dégradé. »

Elle s'avise d'une objection qu'on a faite et qu'on fait encore au roman : il n'y a pas de roman sans amour, et cette peinture monotone et perpétuelle de l'amour fatigue et ennuie ; mais le roman pourrait peindre d'autres passions que l'amour. « L'ambition, l'orgueil, l'avarice, la vanité pourraient être l'objet principal des romans, dont les incidents seraient plus neufs, les situations aussi variées que celles qui naissent de l'amour. » Dira-t-on que c'est précisément ce que se propose l'histoire, et que le roman ferait double emploi ? « Mais l'histoire n'atteint point à la vie des hommes privés, aux sentiments, aux caractères dont il n'est point résulté d'événements publics ; l'histoire n'agit point sur nous par un intérêt moral et soutenu ; le vrai est souvent incomplet dans ses effets. »

Il n'y a pas à craindre non plus que le roman ainsi compris fasse double emploi avec les œuvres des moralistes. Le romancier s'ingéniera à décrire la vie telle qu'il la voit, et à en faire sortir l'idée morale ; il ne songera pas à tout réduire à l'universel. « Les romans peuvent peindre les caractères et les sentiments avec tant de force et de détails qu'il n'est point de lecture qui doive produire une impression aussi profonde de haine pour le vice et d'amour pour la vertu. »

Enfin M^{me} de Staël assure que, si les grands écrivains veulent bien une fois prendre le roman en tutelle, il s'élèvera à la hauteur de l'éloquence.

Dix années plus tard, nous avons un chapitre de M. J. Chénier sur le roman, dans son *Tableau de la Littérature française en 1810*.

Le parti pris y est visible ; mais Chénier nous donne, pour le roman, un état de situation curieux à consulter. Pour la première fois, nous voyons Le Sage, Prévost et Marivaux considérés comme les romanciers classiques du XVIII^e siècle ; ils sont mis hors de pair ; le triage est fait. Chénier ajoute un autre nom, plus discutable, celui de Laclos, l'auteur des *Liaisons dangereuses*. Puis c'est Rousseau dont il fait un assez bel éloge « *La Nouvelle Héloïse* parut, et, si Rousseau n'égalait point l'auteur de *Clarisse* dans la composition générale et dans la peinture des caractères, il lui fut bien supérieur pour la richesse des détails, pour l'éloquence du style, comme aussi pour celle des passions. » Il insiste ensuite sur Bernardin de Saint-Pierre. Enfin il reconnaît malgré lui le succès d'*Atala*. « Il a fait du bruit ; il est singulier pour la marche et pour le style ; il

exige donc un article détaillé. » Suit une analyse du roman, qu'il écrit avec des phrases de Chateaubriand, choisies et disposées de façon à produire un effet de ridicule. « Il est temps de s'arrêter ; nous ne voulons pas déterminer avec une justesse rigoureuse le genre d'imagination dont cet ouvrage offre les symptômes ; mais nous avons peine à concevoir ce qu'il peut y avoir de moral dans un amour charnel et sauvage, auquel la religion vient mêler des sacrements très graves... ; quel intérêt peut résulter d'une fable incohérente... ? » — Par contraste, il loue avec complaisance M^{me} de Genlis et surtout M^{me} Cottin. Quant à M^{me} de Staël, elle est mise sur le même rang.

Parmi les romanciers étrangers, il cite, en Angleterre, Godwin, miss Burney, M^{me} Radcliffe ; en Allemagne, Gœthe, pour son *Werther* et pour *Alfred* (Wilhelm Meister), et enfin Auguste Lafontaine.

Cette énumération est cependant incomplète, Chénier a fait au moins trois oublis considérables. Le rapport est de 1810 : comment *René*, publié en 1802, n'est-il pas signalé ? En Italie, le *Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo méritait un mot de mention. Enfin l'*Obermann* de M. de Senancour n'est pas cité non plus.

Il y a un fait assez remarquable qui se dégage de ce tableau. Si on se demande ce qui a survécu de tout cela, on voit d'abord que quelques-uns des romans anglais qu'ils citent ne sont pas encore tout à fait morts, ceux de miss Burney, par exemple ; qu'on lit aussi Bernardin de Saint Pierre, mais que, d'une manière générale, ce qui survit à quatre-vingts ans de distance, ce ne sont pas ceux qu'on estimait le plus alors pour l'observation des mœurs, pour l'effort d'invention, pour le style, mais ceux qui contiennent le plus de choses personnellement éprouvées et vécues, et qui se présentent comme de vraies confessions de la durée totale ou d'une épisode de la vie de leurs auteurs.

Telle est *La Nouvelle Héloïse*, toute pleine de choses vécues, et confession à peine voilée. Tel est *Werther*, qui tient de si près à l'histoire de la vie de Gœthe. Tels sont encore *René*, *Corinne*, *Obermann*, *Jacopo Ortis*, *Adolphe*. Tout cela a survécu et survit, parce que cela a été vécu.

Or, c'est là une différence considérable avec les romans antérieurs, français et anglais. Les romanciers de l'âge précédent, Richardson, Fielding, Marivaux et Prévost, sont essentiellement objectifs. Sans doute, il reste dans leurs œuvres quelque chose de l'humeur de l'auteur, de sa sympathie pour ses personnages ; mais enfin ce ne sont pas des confessions, ce sont des œuvres

presque aussi objectives et impersonnelles qu'un roman grec comme *Théagène et Chariclée*.

Le point de vue a donc changé. Il s'introduit dans le roman une théorie nouvelle de l'imitation dans l'art. On ne se propose plus de tout réduire à l'universel, d'extraire de chaque homme ce qu'il a d'« humain » ; on fera précisément le contraire : le paysage qu'on décrira, les êtres qu'on mettra en scène, on nous les présentera par le côté le plus individuel et le plus particulier.

Or, remarquons que cette nouvelle tendance coïncide avec le mouvement qui transforme les autres genres littéraires. A l'idylle anonyme on substitue l'idylle inspirée de la nature. La poésie didactique et satirique se transforme en poésie lyrique. Enfin ce mouvement coïncide avec le mouvement politique, qui, opprimant les degrés intermédiaires de l'échelle sociale, ne laisse plus subsister en face l'un de l'autre que l'Etat tout-puissant d'une part, et, à l'autre extrémité, l'individu, tout-puissant, lui aussi, en son genre, ou du moins ne relevant désormais que de lui-même, et investi de tous les droits, s'il se trouve capable de les faire triompher.

B.

L'induction chez les créateurs de la science moderne

Cours de M. EMILE BOUTROUX,
Professeur à l'Université de Paris.

Tandis que les philosophes font l'éloge de la méthode inductive, et en tracent avec plus ou moins de fidélité et de profondeur les lignes générales, les savants en usent selon leur génie ; et la pratique, visiblement, dépasse bientôt la théorie.

I

Remontons d'abord à ceux qui, au Moyen-Age, représentent la tendance vers la science pratique, les alchimistes. Il semblerait, au premier abord, que nous ne dussions pas nous en occuper, tant leur science a laissé la réputation d'une science vaine ; mais, en

réalité, elle est moins étrangère à notre question qu'on pourrait le supposer, parce qu'elle était moins exclusivement empirique et moins antiphilosophique qu'on le croit communément. M. Berthelot, dans son savant et profond ouvrage, a montré que Vulcain n'y règne pas seul, comme le pensait Bacon, mais que Minerve y a aussi une part. Les alchimistes eurent une philosophie.

L'alchimie se manifeste tout à coup, sans racines apparentes, vers le III^e siècle de notre ère. Elle se rattache et aux pratiques industrielles des anciens, notamment des Egyptiens, et aux rêveries mystiques du monde oriental.

Les anciens, méditant sur les transformations profondes des choses que nous offrent les phénomènes de la nature, étaient arrivés à ne voir, entre un métal naturel et le métal artificiel que l'homme essaie de fabriquer à sa ressemblance, d'autre différence qu'une différence de degré. Le métal artificiel était l'ébauche dont ce métal naturel était l'achèvement. D'où l'idée de la possibilité de tout fabriquer, du moins avec l'assistance des puissances surnaturelles et infernales, que l'on croyait pouvoir se concilier par certaines pratiques.

Mais ce qui est remarquable, c'est que tout ce mélange d'idées pratiques et de superstitions aboutit à la maxime : « La Nature triomphe de la nature », qui était proprement la devise des alchimistes.

Ils ne s'en tinrent pas d'ailleurs à ces maximes et à ces croyances. A la manière des scolastiques, qui cherchaient dans la philosophie ancienne une base rationnelle pour leur dogme, eux cherchèrent dans la philosophie grecque les éléments d'une théorie rationnelle de leur pratique.

Ils les trouvèrent dans la doctrine grecque de l'unité de substance et dans celle de la matière et de la forme.

La substance étant une, ainsi que l'enseigne Parménide, et tout se changeant en tout, selon Héraclite, c'est naturellement et non surnaturellement que la transmutation est possible. Le principe amorphe de Platon devient, chez les alchimistes, le mercure des philosophes : le problème est de dépouiller la matière donnée de ses qualités pour y substituer les qualités de la substance à produire. La matière primitive est comme une étoffe qui peut revêtir diverses couleurs.

Où est la cause de l'impuissance de l'alchimie ?

Elle n'est pas dans la croyance à des agents surnaturels, puisque l'action de ces agents est supposée réglée. Nous avons déjà remarqué, à propos des théosophes, que c'est là, en somme,

une expression mythique de ce que les modernes appellent une liaison synthétique.

Elle n'est pas même, nécessairement, dans l'hypothèse suivant laquelle tout peut se changer en tout, puisque ce changement, lui aussi, selon les alchimistes, obéit à des lois fixes. Rien n'empêche de considérer la recherche du maximum de transformation possible comme une idée régulatrice, directrice de la science (et c'est bien dans ce sens d'ailleurs que s'est fait le progrès).

La cause de l'impuissance de l'alchimie est dans le manque ou le vice de méthode qui caractérise l'observation et l'induction de ses adhérents ; ils ne voient pas par où il faut commencer, par où il faut finir l'étude des phénomènes ; leur procédé est essentiellement empirique. Ainsi, des métaux et de leurs oxydes, ce sont ceux-ci que les alchimistes considèrent comme simples, ceux-là qu'ils tiennent pour composés, parce qu'ainsi apparaissent les choses à une observation non guidée par la considération du poids (expériences de Lavoisier). Tels les psychologues sensualistes font de la sensation l'élément simple de la connaissance, parce que les phénomènes nous sont donnés tout d'abord sous forme de sensations ; c'est prendre le donné pour le primitif.

Quant à leur induction, elle tend à trouver des lois purement qualitatives, à savoir les conditions auxquelles la matière revêt ou échange les différentes qualités qui s'offrent à nos sens. Or, ce point de vue de l'indéterminé comme étoffe ou matière et des déterminations comme couleurs superposées à cette étoffe, très favorable à la classification subjective, répond trop imparfaitement à la nature des choses pour orienter la recherche d'une manière efficace. Il est surtout insuffisant à diriger l'expérimentation, parce que celle-ci n'a à sa disposition que le mouvement et la quantité. Or, comment, au moyen du mouvement et de la quantité, produire ou modifier immédiatement le poids, la malléabilité, la couleur, la saveur ? Le problème était donc mal posé.

Les alchimistes n'en ont pas moins contribué à apporter une idée de première importance, cette idée que c'est surtout par l'expérimentation, en allant de la cause à l'effet, que nous pouvons saisir les lois de la nature, alors qu'avec Aristote les anciens croyaient toujours devoir remonter des effets aux causes ; mais ils ont manqué des idées directrices nécessaires pour rendre cette expérimentation féconde.

II

Les hérauts de la science moderne sont Léonard de Vinci et Copernic au xv^e siècle, et, dans la première moitié du xvi^e siècle,

Galilée, Képler et Harvey à la fin du XVI^e et dans la première moitié du XVII^e siècle.

Quelle est la caractéristique logique des travaux de ces savants? C'est de ne pas se borner à dire : « Il faut observer la nature, elle seule peut nous fournir, avec les objets à expliquer, les principes propres à rendre cette explication possible. » Tous ont fondé d'une loi naturelle une certaine idée, qui dirige leurs observations et leurs raisonnements. Ils ne cherchent pas au hasard; ils ont une méthode. Et cette méthode est en conformité avec la nature des choses.

1. Et d'abord ils considèrent la loi naturelle, ou rapport constant entre les phénomènes, comme un objet qui peut et doit être cherché *directement*, et non à travers des espèces ou des causes multiples. Les formules d'Aristote sont des formules d'essences : non des lois ; or, ces savants cherchent de simples rapports : ils abandonnent donc le principe « il n'y a de science que du général », ou du moins ils l'entendent dans un sens différent de celui des anciens. Ceux-ci, en effet, voyaient dans la nature deux classes distinctes de choses : d'une part, des essences intelligibles et, d'autre part, des accidents, des phénomènes irréductibles au rationnel et que la science devait laisser de côté. Les savants modernes, au contraire, ne se proposent plus d'éliminer l'accidentel pour dégager l'essentiel, le sensible pour obtenir l'intelligible, mais de trouver le lien qui unit entre eux les phénomènes sensibles eux-mêmes. Pour eux, il n'y a plus d'accident, l'indéterminé, dans la nature. La science parfaite, telle qu'ils l'entendent, coïnciderait en extension avec la réalité donnée : elle ne laisserait rien hors de ses prises. Elle expliquerait les choses dans leurs manifestations les plus particulières et les plus passagères.

C'est en ce sens que Galilée chercha la loi de la chute des corps. Les anciens rapportaient cette chute au poids du corps, comme à une qualité propre au corps qui tombe et seule saisissable pour l'intelligence. Galilée chercha de simples relations entre des choses directement observables : les espaces parcourus sont entre eux comme les carrés des temps employés à les parcourir. De plus, Galilée, appliquant la mécanique à l'astronomie, conclut à l'unité de l'univers, jadis partagé en supralunaire et en sublunaire. Dès lors, les phénomènes terrestres ne diffèrent plus des phénomènes célestes par l'intervention d'un principe de corruption et de hasard, mais par un simple degré de complication. Ce que les anciens avaient cru en partie indéterminé et inachevé, n'est qu'une combinaison mécanique plus ou moins compliquée d'éléments

nettement définis : une science rigoureuse est désormais possible.

2. Mais que sont au juste ces rapports entre les phénomènes que cherche le savant ?

Sur ce point, les savants reviennent à l'antique doctrine des Pythagoriciens et de Platon qu'Archimède avait commencé à mettre en œuvre : « Les principes des choses sont des nombres ». Léonard de Vinci, Copernic, Galilée, Képler conçoivent les lois comme étant à la fois des faits et des déterminations mathématiques. Les mathématiques sont la clef de l'univers.

Cette science, estime-t-on, est absolument certaine, car les principes en sont innés et viennent de Dieu même. Toutefois les mathématiques ne peuvent suffire à nous faire connaître les lois de la nature, parce que nous ne pouvons savoir *a priori* quelles combinaisons mathématiques il a plu à Dieu de réaliser. D'où la nécessité d'allier aux mathématiques l'expérience. Les lois de la nature sont les rapports mathématiques cachés dans les rapports sensibles des phénomènes.

C'est ainsi que Léonard de Vinci assigne à la science l'expérience comme point de départ, la forme mathématique comme but.

Galilée veut que la science commence par les expériences des sens (*sensate esperienze*), mais qu'elle cherche dans la nature l'élément mesurable. Le vrai livre de la philosophie, dit-il, c'est la nature. Seulement ce livre est écrit avec d'autres caractères que notre alphabet. Notre alphabet, ce sont les sensations ; celui de la nature, ce sont les triangles, les carrés, cercles et autres figures mathématiques. Donc, pour pouvoir lire dans le livre de la nature, il faut posséder les mathématiques.

3. Quelles sont les conséquences de ces vues, en ce qui concerne la méthode ?

L'observation sensible est le point de départ ; mais l'induction ne saurait consister purement et simplement à généraliser les résultats. On n'obtiendrait ainsi que des moyennes, qui ne seraient pas des lois exactes et immuables. D'autre part, les mathématiques, à elles seules, ne dépasseraient pas le possible, et n'atteindraient pas la réalité physique donnée, celle que Dieu a créée dans sa toute-puissance. (C'est là une idée essentiellement liée à la doctrine ; c'est parce que Dieu est une volonté libre que l'on ne peut *a priori* connaître ce qui du possible a été réalisé.) Les lois se trouvent par conséquent au moyen de l'induction dirigée par la réminiscence platonicienne des mathématiques.

Comment s'opère cette induction ? Est-ce toujours l'induction par énumération complète ? Galilée n'hésite pas à dire qu'elle va de quelques-uns à tous.

Un jour, un adversaire, Vincenzia di Grazia, objecta, contre une preuve par induction qu'apportait Galilée, que tous les cas n'étaient pas énumérés. Galilée répondit que, si l'induction devait se faire au moyen de la totalité des cas (cf. le *Διὰ παντῶν* d'Aristote), elle serait inutile ou impossible : impossible, lorsque les cas sont innombrables ; inutile, quand ils ont tous été vérifiés, puisqu'alors la proposition générale n'ajoute rien à notre connaissance (*Il saggiatore*, etc. I, 501).

En revanche, l'induction de Galilée est circonspecte. Elle s'en tient à la recherche des lois immédiates voisines de l'expérience et ajourne la recherche des causes. Ayant trouvé la loi de la chute des corps, Galilée ne s'occupe pas d'en rechercher la cause : « La cause de l'accélération des mouvements d'un corps qui tombe n'est pas, dit-il, une partie nécessaire de la recherche. »

Une suite très importante du point de vue où sont placés ces savants, est l'emploi déclaré de l'hypothèse et même de l'hypothèse en tous points contraire aux apparences. L'hypothèse acquiert une valeur nouvelle, devient une quasi-certitude, du moment où l'on en peut calculer rigoureusement les conséquences touchant les phénomènes observables.

Copernic, dans sa préface adressée au pape, après avoir exposé les difficultés auxquelles sont sujettes les doctrines reçues, ajoute : « C'est pourquoi j'en vins à imaginer la mobilité de la terre ; et, quoique cette opinion semble absurde, comme je savais qu'on avait permis à d'autres avant moi d'imaginer certains cercles pour expliquer les mouvements des astres, je pensai qu'il ne serait également permis d'essayer si, en supposant la terre mobile, je n'arriverais pas à une meilleure explication des révolutions terrestres. » Et nulle part Copernic n'a dit que l'absurdité apparente fût devenue une vérité certaine. Cette affirmation de la valeur d'une hypothèse, en tant qu'explication et pour elle-même, est bien une idée toute nouvelle.

Képler, lui aussi, fait usage de l'hypothèse ; c'est, pour lui, un moyen de mettre, en quelque sorte, la nature à la question. Il lutte avec Mars pour l'emprisonner dans ses formules mathématiques. Il croit l'avoir enchaîné. Mais voici que Mars brise les chaînes des équations et s'enfuit de la prison des tables. Képler n'abandonne pas la lutte. Il lance contre l'ennemi une réserve de raisonnements physiques suggérés par les phénomènes, et Mars finit par s'avouer vaincu. En d'autres termes, Képler essaie tour à tour de diverses hypothèses, jusqu'à ce qu'il en ait trouvé une qui coïncide avec les faits.

Galilée, pour trouver les lois de la chute des corps, supposa un

mouvement uniformément accéléré ; il en déduisit géométriquement l'accroissement des espaces proportionnel aux carrés du temps, et il vérifia cette déduction par des expériences faites sur tout au moyen du plan incliné.

La part de l'induction proprement dite est supprimée dans cette manière de procéder. On ne discerne guère qu'une généralisation presque instinctive due au génie, une déduction et une vérification expérimentale. C'est en quelque sorte le double processus de production et des élections par lequel Darwin explique les formes subsistantes dans la nature.

4. Mais tout ce travail est dirigé par une idée philosophique qui, d'abord simple vue de l'esprit, devient, après les travaux de Galilée, un principe solide. C'est la substitution du point de vue de la quantité à celui de la qualité. « *Ubi cumque sunt qualitates ibi sunt et quantitates, non contra semper* », dit Képler.

Les choses apparaissent désormais comme étant, au fond, des forces régies par le principe de causalité, et ce principe ne signifie rien autre chose, sinon que dans toute relation entre ces forces, l'action et la réaction sont égales. Quant aux qualités, elles sont tenues pour inconnaissables. Celles qu'on avait cru découvrir s'évanouissent au contact des lois mathématiques. Ainsi la philosophie péripatético-scholastique expliquait le mouvement opposé des corps graves et des corps légers par la nature opposée du grave et du léger. Galilée montre que l'ascension des uns, la chute des autres s'expliquent par le principe d'Archimède, sans qu'on ait besoin d'avoir recours à une diversité de nature du grave et du léger. Il établit la continuité de la quantité là où l'on avait vu la discontinuité de la quantité.

5. Quel est, selon ces savants, le fondement des lois de la nature ?

Les lois, comme rapports mathématiques, ne reposent pas, pour ces penseurs de la Renaissance, sur la nécessité brute ou ἀνάγκη, des anciens, mais sur la sagesse divine, sur la finalité de la nature.

Copernic allègue en faveur de l'héliocentrisme la simplicité mécanique de cette hypothèse.

Képler attribue une vertu au nombre à la manière des Pythagoriciens. L'harmonie, τὸ ἁρμονικόν, selon lui, n'est pas seulement une forme, mais cause effective des phénomènes. Képler admet comme postulats de sa notion de loi naturelle : 1° la matière susceptible de plus ou de moins, 2° la forme comme quantifiant cette matière, et la quantifiant d'une manière harmonique, de façon à établir une merveilleuse solidarité entre les choses.

Galilée, lui aussi, bien que tourné vers l'analyse, alors que Képler est tourné vers la déduction, fait une grande place au

causes finales. Sa raison de préférer le système de Copernic à celui de Tycho, c'est la simplicité incomparablement plus grande du premier; et cette simplicité, il l'envisage non au point de vue mathématique, mais au point de vue mécanique, au point de vue de l'existence du mouvement absolu. D'une manière générale, s'il y a, dans la nature, des lois, c'est-à-dire des liaisons stables et universelles, c'est à cause de la sagesse du créateur.

Plus jeune que Galilée et Képler, Harvey pose, relativement au mouvement du sang dans le corps, une loi mécanique, mais pour des raisons téléologiques. Il fut conduit à la découverte de la circulation du sang par l'examen des valvules qu'il avait observées dans les veines. Persuadé qu'elles ne pouvaient exister dans le corps sans quelque fin particulière, Harvey trouva que cette fin ne pouvait être que d'aider à la circulation du sang.

En résumé, les savants de la Renaissance, à l'inverse des philosophes en général, savent ce qu'ils cherchent : ce sont des rapports mathématiques, comme fondements des rapports qualitatifs; ils ne savent pas seulement qu'il faut interroger la nature, ils savent aussi dans quel sens il faut l'interroger; ils envisagent les êtres donnés à un certain point de vue (tout ne dépend-il pas de ce qu'on cherche dans les choses?) et par le côté qui se prête à la mesure; et, au nom du principe de finalité, ils considèrent, comme réalisé dans la nature, le système d'explication mathématique et mécanique le plus simple et le plus harmonieux.

En revanche, ils fournissent fort peu d'explications sur le détail du procédé logique, sur les opérations de l'esprit qui effectue le travail inductif, sur l'essence et le fondement de ce raisonnement. Sur tous ces points, il faut reconnaître qu'ils ne nous donnent que des renseignements assez vagues. Ainsi nous lisons dans Léonard de Vinci que la théorie est le chef d'armée, et que les expériences sont les soldats; que nous devons faire varier les circonstances jusqu'à ce que nous en ayons tiré des règles générales; que nous devons, à l'inverse de la nature, aller du fait à sa raison : toutes maximes qui ne dépassent pas sensiblement ce qu'ont pu dire les philosophes.

De même chez Galilée : la science doit être demandée à l'observation, non aux livres. L'interprétation de la nature ne peut être obtenue, comme celle de l'*Enéide* ou de l'*Odyssee*, par la collation des textes écrits.

Par conséquent, nous sommes amenés à constater une disproportion entre la théorie et la pratique. Celle-là ne se dégage pas d'elle-même; et bien des choses se réalisent que l'on n'explique pas encore théoriquement. Il nous faut donc maintenant considé-

rer les idées que les découvertes des savants ont pu suggérer aux philosophes proprement dits, et voir par quels principes les seconds essaient de légitimer les actes des premiers.

B.

La presse en France avant le journal.

Cours de M. HENRI HAUSER (1)

L'École du journalisme

I. — COMMENT SE PROPAGEAIENT LES NOUVELLES.

Dans le magistral exposé par lequel il a ouvert ces conférences d'Histoire de la Presse, mon éminent collègue, M. Aulard, nous a dit : « La presse politique en France date de 1789 ». A cette phrase, j'avoue que j'ai senti passer en moi un frisson de terreur. Je suis, en effet, inscrit sur l'affiche pour vous parler de la presse en France avant le journal, soit avant 1631, date de la fondation de la *Gazette*, autant dire avant le déluge.

Le courage m'est revenu en entendant M. Aulard déclarer que notre presse, pour jeune qu'elle soit, avait des origines anciennes et, à côté de ses origines anglaises, des origines bien françaises, au premier rang desquelles il a cité le pamphlet. Nous allons donc étudier cette presse primitive, cette presse non périodique, rudiment d'information et rudiment de polémique, sujet très vaste, très riche, si riche que je ne pourrai pas le traiter, mais seulement l'effleurer devant vous. Nous ne remonterons pas, comme Victor Le Clerc, jusqu'aux journaux chez les Romains. Nous prendrons l'histoire de la presse à la date où apparaît un instrument nouveau, qui porte proprement le nom de presse, et qui permet de multiplier à l'infini les feuilles éphémères où s'inscrivent les événements du jour et les pensées des hommes. Dans cette première conférence, nous étudierons la manière dont se propageaient les nouvelles entre la fin du xv^e et le début du xvii^e siècle ; dans une seconde, nous tâcherons de démêler le rôle de la presse, l'action qu'elle exerçait sur l'opinion publique, la polémique en un mot ; une troisième sera consacrée aux *journalistes*.

(1) Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.

si le mot ne vous paraît pas trop ambitieux pour nos vieux gazetteurs.

I

Avant les guerres de religion, nous dit Eugène Hatin dans l'introduction de son *Histoire de la presse politique en France*, « les populations demeuraient absolument étrangères à ce que nous appelons la politique extérieure. C'était l'affaire des rois uniquement et de leurs ministres, et le populaire ne prenait nul souci de ce qui se passait chez ses voisins ». Et ce qu'il dit de la politique extérieure, Eugène Hatin n'est pas loin de le penser de la politique intérieure.

Eh bien, rien n'est plus faux. — Hatin vivait sur cette idée que l'histoire de France est un drame classique joué par une demi-douzaine de personnages : le roi, la reine, le favori, le ministre, le financier, le connétable ; au fond de la scène, ou même à la cantonade, le peuple, chœur le plus souvent muet, bon tout au plus à chanter misère. Or, depuis Michelet, nous savons que c'est une légende : quelque important qu'ait été le rôle des grands ouvriers de l'unité nationale, la France est faite du sang, des larmes, des efforts et des souffrances de millions et de millions de Français, héros obscurs, foule anonyme qui est le véritable acteur du drame.

Mais comment ces bourgeois, ces ouvriers, ces paysans auraient-ils pu faire la France, s'ils n'avaient su ce qui se passait et chez eux et au dehors, s'ils n'avaient pu discuter les solutions à donner aux problèmes de chaque jour ? En fait, même avant la découverte de l'imprimerie, nous voyons les nouvelles politiques se propager avec une étonnante rapidité. Siméon Luce, dans une étude sur Jeanne Darc, a prouvé que la défaite des Anglais au Mont-Saint-Michel avait été connue très vite jusqu'aux Marches de Lorraine ; et c'est à cette nouvelle qu'il faut attribuer la place prise, dans les visions de la Pucelle, par la figure de l'archange. Les nouvelles, elles étaient portées de village en village, par les rouliers, les soldats, les voyageurs ; elles étaient accueillies par ces paysans avides, comme leurs aïeux du temps de César, de savoir comment va le monde.

Moins de quarante ans après la mort de Jeanne Darc, un Allemand, Ulrich Gering, installait une presse à imprimer à Paris, dans les caves de la Sorbonne. On ne va pas tarder à faire servir la nouvelle invention à la propagation des nouvelles.

Quels étaient les moyens de cette propagation ? Il y avait d'a-

bord, pour ainsi parler, le *Journal officiel*. Avant la découverte de l'imprimerie, les édits du roi, les règlements de police, et quelquefois même des événements importants, tels que naissance ou mariages de princes, guerres, traités de paix ou d'alliance, étaient portés à la connaissance du public par ce qu'on appelait le *cri*. C'était quelque chose d'analogue à ce qui se passe encore aujourd'hui dans nos communes rurales, lorsque le tambour de ville, après avoir exécuté quelques roulements sur sa caisse, donne lecture des arrêtés de M. le maire. Voici la procédure suivie, d'après un arrêt du 13 avril 1468 :

« C'est la forme et manière de faire les cris et proclamations ès carrefours de Paris... Le crieur dira : « Or, oyez de par le Roi « notre sire et de par M. le Prevôt de Paris », et, après que le peuple sera assemblé, ledit crieur dira : « On vous fait assavoir de par « le Roi, notre sire... »

Naturellement l'imprimerie ne fit pas disparaître le cri. Une invention nouvelle laisse toujours subsister, pendant un temps assez long, les procédés qu'elle a rendus inutiles. Seulement le crieur lisait maintenant les ordonnances ou les nouvelles officielles sur un placard. Et lorsqu'il avait terminé sa lecture, ces placards — de grandes feuilles imprimées au recto seulement, sorties des presses parisiennes ou lyonnaises, — pouvaient s'afficher à la porte des églises, au marché, aux carrefours de la ville. On donnait à ces placards eux-mêmes, dont quelques exemplaires existent dans nos archives, le nom de *cris*. Cet affichage n'était d'ailleurs pas exclusivement réservé aux communications officielles ; et nous verrons, par la suite, quel rôle considérable ces affiches ont joué dans la polémique sociale et religieuse du temps ; citons seulement, pour mémoire, les célèbres placards contre la messe de 1534.

Mais le placard était encore un procédé d'information bien imparfait. Seuls pouvaient le lire ceux qui, ce jour-là, étaient venus au marché. Ils l'apprenaient par cœur, plus ou moins bien, pour aller le redire chez eux ; mais ils ne pouvaient emporter dans leur mémoire que quelques faits précis, secs et nus. C'était le sommaire d'un journal, ce n'était encore ni la chronique, ni le reportage.

On trouva mieux. — Les premières presses ne s'étaient pas encore usées à imprimer de gros volumes, des *Bibles*, des *Sommes*, des œuvres antiques ; déjà nous en voyons sortir, par légions, de petits « livrets » formés d'une seule ou de deux, tout au plus de trois feuilles d'impression. Les premiers sont in-quarto. Bientôt ce format est trouvé trop lourd et trop encombrant. On le rem-

place par l'in-octavo, non pas l'imposant in-octavo de nos volumes à 7 fr. 50, mais un tout petit in-octavo, léger, maniable, mesurant 10 à 12 c.m. de large sur 18 à 20 de long, que l'on pouvait mettre dans sa poche, emporter aux champs ou à l'atelier, lire en chemin.

De ces petites pièces, le plus grand nombre a dû disparaître. Non reliés, mal brochés, ils étaient menacés par de nombreuses causes de destruction. Il en subsiste cependant un très grand nombre encore dans tous nos dépôts publics. J'ai fait le dépouillement complet de celles qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale dans les fonds Lb²⁸ à Lb³⁰ inclus, c'est-à-dire de l'avènement de Charles VIII à la mort de François I^{er}. J'en ai compté une douzaine pour Charles VIII, une trentaine pour Louis XII, 60 pour François I^{er}. Et ce dépouillement, un peu rapide, est certainement au-dessous de la vérité.

A ces pièces, il faudrait ajouter celles que possède la même bibliothèque dans la collection Fontanien, celles de l' Arsenal, celles de Sainte-Geneviève, et dépouiller la monumentale *Bibliographie lyonnaise* du président Baudrier. Il serait bon également de dépouiller le P. Lelong et Brunet, car beaucoup de ces pièces sont dans des collections particulières. On verrait leur nombre grossir sous Henri II, devenir infini pendant les guerres de religion. On a pu, il y a deux ans, publier un travail rien que sur la presse politique à Lyon pendant la Ligue (1). Il y aurait des travaux analogues à faire pour Paris, et pour d'autres périodes. Si Eugène Hatin a placé trop tard ce premier développement de la presse française, du moins l'a-t-il assez bien décrit : « Les nouvelles, dit-il, même des pays les plus lointains, furent dès lors pour toutes les classes l'objet d'une ardente curiosité, et la propagation rapide et régulière de ces nouvelles devint un besoin public... Les gros livres, trop longs à écrire, trop longs surtout à lire, firent place aux petits traités courants qu'il était facile de répandre. Les traités eux-mêmes furent supplantés par les manifestes, les proclamations, les satires, imprimés sur des feuilles isolées, et habituellement d'un seul côté, qu'on obtenait à bon marché, qu'on se passait sous le manteau et qu'au besoin on affichait pendant la nuit... C'est par des circulaires de ce genre, cachées dans la selle d'un cheval, dans la doublure d'un manteau de voyage, que les protestants de France apprenaient les victoires de leurs coreligionnaires d'Allemagne, et ils se servaient à leur tour du même moyen. »

Mais remontons un peu en arrière. La plus ancienne de ces pièces que j'aie trouvée est un petit livret de 14 feuillets, imprimé

(1) M. l'abbé Reure.

sans doute à Rouen, en 1485. Jusqu'à plus ample informé, nous le considérerons comme le plus ancien des journaux français. C'est le « *Prologue de l'entrée du roi faite à Rouen en noble arroi* », c'est-à-dire l'entrée de Charles VIII, et on nous promet, dans le titre, de nous parler « des histoires ci montrées, et comment furent accoutrées », c'est-à-dire de nous décrire les arcs de triomphe, les estrades ornées de devises morales, chargées de personnages allégoriques en superbes costumes. L'auteur de cet opuscule, qui s'appelait Pinel, peut donc être appelé le premier de nos reporters.

Son reportage est écrit moitié prose, moitié vers. Quels vers, Messieurs, et quelle prose ! Mais déjà Pinel a l'instinct du reporter. Il sait que, pour affriander la curiosité du lecteur, il faut lui dire : « Je ne vous parlerai ni de ceci ni de cela, ni

Du grand triomphe du grand état royal,
Des grands richesses et bruit seigneurial
Du sang de France avec le roi entrant,

ni

Comment clergé, noblesse, tous Etats
Encontre lui allèrent, ni un grand tas
D'autres choses...

Et, tout en disant qu'il ne dirait rien, il a tout dit, avant de nous décrire l'estrade où « était figuré comme Maxence, roi de Barbarie, lequel était païen très felon, tyran et ancien guerrier, voyant que Constantin, fils de sainte Hélène, en son jeune âge tenait l'empire des Romains, et lequel Constantin était encore païen, après plusieurs sommations et grandes menaces, vint ledit Maxence accompagné de grande armée et force de Barbarins à l'encontre dudit jeune empereur Constantin. Et tant tirèrent les armées, que joute le pont de Danube y eut grosse et merveilleuse bataille les uns contre les autres... ». C'est ainsi que les entrepreneurs de cavalcades enseignaient alors au peuple l'histoire du passé. Je ne sais s'ils ont fait de grands progrès depuis lors.

Pinel avait créé un genre : le reportage des fêtes publiques, entrées de rois, reines et fils de France, sacres et funérailles, tournois, entrevues, pompes religieuses, historiques et allégoriques. Il eut une foule d'imitateurs. Nous rencontrons successivement « le devis des histoires » faites pour l'entrée du roi à Vienne en 1490, le sacre d'Anne de Bretagne, le sacre de Louis XII, son entrée à Paris, puis l'entrée dans cette ville de Philippe le Beau, « *archiduc d'Autriche, comte de Flandres, et, entre ses autres titres, prince de Castille et d'Espagne* ». On nous décrit ainsi les

obsèques de « *très excellente et très débonnaire* » reine de France, Anne de Bretagne. Et, quelques jours après, paraissait en librairie toute une série d'« *entrées de la reine de France* ». C'est que le vieux Louis XII, avant même d'avoir séché, comme dit Hamlet, le sel des larmes qu'il avait versées sur sa vieille Bretonne, venait d'épouser la très jeune, — trop jeune! — très fringante et très sémillante Marie d'Angleterre. Le châtement du vieux roi, — j'allais dire du « *vieux marcheur* », — ne se fit pas attendre. L'année n'était pas écoulée que les presses imprimaient déjà « *l'ordre qui fut tenu à l'obsèque et funéraille du feu très chrétien père du peuple et magnanime Louis douzième...* »

Mais de ce reportage des fêtes devait bientôt sortir quelque chose de plus sérieux, le reportage politique. Vous allez voir comment l'un est issu de l'autre.

En 1494 commencent les guerres d'Italie, et cette même année paraît « *la noble et excellente entrée du roi notre sire en la ville de Florence* ». C'est encore une entrée de roi, mais c'est déjà le récit d'un grand événement. Entre une entrée à Lyon, à Valence ou à Toulouse, et une entrée à Florence, vous sentez la différence. Et par une rapide « *évolution du genre* », la nouvelle politique va se détacher du récit des cérémonies officielles. L'année suivante, on communique au public « *plusieurs nouvelles envoyées de Naples par le roi à Monseigneur de Bourbon, ensemble d'autres nouvelles* ». Cet « *ensemble d'autres nouvelles* » est important. C'est la première fois qu'on réunit sous une même brochure des informations diverses. C'est déjà presque le journal. Le jour où parut, on ne sait où, cette petite plaquette de six feuillets, la presse d'information politique était née.

Dès lors, pas un événement, victoire ou défaite, prise de ville, traité de paix, déclaration de guerre, ne se passera sans faire éclore une multitude de ces petits livrets, souvent inspirés par le pouvoir, parfois dus à l'initiative de quelques particuliers. Nous voyons ainsi défilér. Fornoue, la conquête du Milanais, la seconde conquête de Naples, la prise de Gênes. Le bourgeois de Tours ou de Toulouse, en 1509, n'avait pas besoin d'aller aux nouvelles pour savoir quel était l'effectif et la composition des troupes françaises en Italie. Il recevait chez lui une feuille in-quarto, imprimée à Lyon : *L'armée du Roi qu'il avait contre les Vénitiens, et l'ordre des batailles*, c'est-à-dire la répartition des corps de troupes. Quelques jours après, il éprouvait une joie patriotique et se croyait devenu, dans son fauteuil, un foudre de guerre, en lisant : « *C'est la très noble et très excellente victoire du roi notre sire Loys douzième de ce nom qu'il a eue moyennant l'aide*

de Dieu sur les Vénitiens... et semblablement sur les villes de Trévi, Bresse, Crème, Crémone, et autres villes et châteaux de la duché de Milan. L'ordre du camp des Vénitiens avec le nombre des gens d'armes et noms des capitaines ».

Je vous disais, tout à l'heure, que ces pièces avaient quelquefois un caractère officiel. C'est le cas de *La copie des lettres que M. le Maréchal de Trivulce a envoyées au roi, notre sire, touchant l'entrée de Bologne la grasse faite par les Français*. Car cette pièce porte la mention : « Fait par le congé de justice ». Evidemment c'est le gouvernement qui avait livré à l'imprimeur le rapport du commandant en chef du corps expéditionnaire, afin de mettre les sujets au courant de ce qui se passait outre les monts. S'il prenait cette précaution, c'est évidemment que le public lisait ces documents, bien loin d'être, comme on l'a dit, indifférent aux questions de politique extérieure.

La preuve de l'intérêt qu'excitaient au contraire ces questions se trouve dans la *Délibération des trois Etats de France sur l'entreprise des Anglais et Suisses (1513)*, et dans les nombreuses pièces, en rime et en prose, sur Marignan, sur Pavie, sur la *Prise et défaite des Anglais par les Bretons devant la ville de Barfleur*, sur la victoire de Cérisoles.

Aussitôt imprimées, encore humides, ces plaquettes étaient glissées, à la foire du lendit ou aux foires de Lyon, dans la balle du colporteur. Le pauvre porte-balle s'en allait sur les routes, il arrivait dans les villages : il dressait sa tablette, il défaisait son paquet, sortant d'abord ses « merceries », c'est-à-dire les affiquets dont se paraient les jolies filles, gants d'Italie, rubans, dentelles, et les aiguillettes, et les balles pour le jeu de paume ; enfin il sortait ces humbles feuilles de papier, qui allaient mettre, pour un instant, les habitants d'un pays perdu en communion avec l'Europe. « L'une moitié du monde, avait dit Commynes, ne sait comme l'autre vit. » Au moment où Commynes mourut, la presse allait satisfaire sa légitime curiosité.

Mais petit était encore le nombre de ceux qui pouvaient lire avec profit ces nouvelles, restreint même le nombre de ceux qui savaient lire. Il fallut trouver quelque chose de plus vivant, de mieux fait pour la lecture à haute voix, de plus capable de s'insinuer fortement dans la mémoire : et ce fut la chanson. Ces chansons n'avaient, le plus souvent, aucun mérite poétique ; c'était simplement le récit, mis en rimes, des événements contemporains, et on les chantait sur de vieux airs ou, comme on disait alors, de vieux *timbres* populaires, noëls, chansons de soldats ou chansons de bergers. C'est le journal en musique.

Pour vous donner une idée de l'importance de la chanson politique dans notre vieille France, il suffira de vous renvoyer au *Recueil des poésies françaises du XV^e et du XVI^e siècles* de Montaignon, en 13 volumes, aux *Chants historiques* de Leroux de Lincy, que M. Emile Picot augmente en ce moment dans la *Revue d'histoire littéraire*, aux *Chansons du XV^e siècle* de M. Gaston Paris. Et il faut vous dire que ces érudits n'ont publié qu'une partie de la masse des chansons qui dorment dans les bibliothèques. Toutes, évidemment, ne sont pas des chansons politiques; mais il y en a un très grand nombre.

Le gouvernement se sert de la chanson pour initier le menu peuple aux mystères de la politique internationale. Louis XII fait exposer à ses sujets, en une interminable rhapsodie, l'état de ses relations avec l'Angleterre et avec le pape Jules II.

Sans entrer aujourd'hui dans cette question du rôle de la chanson, voyons comment un événement, par exemple la guerre des Français contre Maximilien, pouvait être porté à la connaissance même des illettrés. On mettait la chanson dans la bouche d'un soudart de Maximilien, en garnison en Franche-Comté :

Et que feront pauvres gens d'armes
En la comté en garnison?
Il leur faudra rendre les armes,
Ou bayard mangera grison ;

c'est-à-dire le cheval bai mangera le gris, la faim nous forcera à nous manger les uns les autres ;

Quitter leur faut leur garnison,
Car ils n'ont pas un petit blanc ;

nous dirions « pas un sou ». Déjà, en 1512, « dans le service de l'Autriche, le militaire n'était pas riche ».

Le roi des Romains les abuse,
C'est la façon des Allemands.
Il y a un duc en Autriche,
Roi des Romains se fait nommer ;
Mais il n'en est de rien plus riche...
Gens d'armes a fait amasser,
Mais il n'a pas foison d'argent ;
La fièvre puisse-t-il épouser,
Qui le serrera longuement.
Il se fiait en Ludovic,
Qui a fait mourir son neveu.
Il...

— c'est Ludovic —

Il a trahi le roi de France,
Mais il n'a pas eu du meilleur :
A la journée de Forneuf

« Forneuf » traduit exactement *Fornovo*, que nous appelons Fornoue.

Il lui mourut beaucoup de gens,
Et ceux qui ne m'en voudront croire
Demandent aux Vénitiens.

Voilà une « revue diplomatique » à l'usage de Jacques Bonhomme. Après Marignan, veut-on le faire rire des vaines rodemontades des Suisses? On place ce discours truculent et ridicule dans la bouche d'un lansquenet, qui parle suisse comme les Suisses de Molière, à peu près comme on parle nègre, en un jargon mi-français mi-allemand :

Mi passer la montagne,
Mi mater Mont-Cenis,
Mi brûler la Champagne,
Mi squarcer fleur de lys;
Mi piller San Denis;
Mi scacher roi Francisque,
Mi voler qu'à Paris
Tout spreke à la todisque.

En 1536, après l'échec des impériaux devant Péronne, on prend comme thème la célèbre chanson de la *Belle Péronnelle*, et, par un calembour, on l'applique à la vaillante cité picarde.

Bourguignons avaint dit...
Qu'ils iraient épouser
La belle Péronnelle
Et s'en iraient
Par le mont Saint-Quentin
Pour assiéger la ville,
Et pour la mettre à fin.
Retirez-vous arrière,
Flamands et Bourguignons;
Jusques aux Allemagnes
Vous serez repoussés.

Vingt-deux ans plus tard, après la délivrance de Calais, voici la chanson à la mode :

On va partout disant,
Jusques en Normandie,
Et riant et chantant
Par toute Picardie,
Que Calais la folie
Est prise des Français,
Malgré toute l'envie
Des Bourguignons Anglais.

Placards, plaquettes et chansons, nous venons de voir en raccourci le rôle que ces diverses formes primitives du journal on

joué comme instruments d'informations. Nous verrons, la prochaine fois, le rôle qu'elles ont joué comme armes de polémique, soit aux mains de la royauté, soit aux mains de ses ennemis, soit aux mains des divers partis qui se déchiraient la France.

Et, pour marquer la transition entre cette leçon et la prochaine, je ne crois pouvoir mieux terminer qu'en vous lisant une chanson qui tient à la fois de l'information et de la polémique. Son auteur se propose de mettre le public au courant de la défaite de Pavie ; mais, en même temps, il cherche à ridiculiser François I^{er}. C'est une chanson d'opposition. Cette chanson, vous la connaissez certainement de nom ; je doute cependant que beaucoup d'entre vous en connaissent le texte exact ; c'est la célèbre chanson de La Palice. Vous allez voir que, sous sa forme primitive, elle diffère singulièrement de celle que chantent nos enfants :

Hélas ! La Palice est mort,
Il est mort devant Pavie,

et non pas *de maladie*, comme nous le disons aujourd'hui, sans respect pour la mémoire de ce brave guerrier. Puis vient le refrain fameux :

Hélas ! s'il n'était pas mort,
Il serait encore en vie.
Quand la roi partit de France,
A la malheure il partit.
Il en partit le dimanche,
Et le lundi il fut pris.
« Rends-toi, rends-toi, roi de France,
« Rends-toi donc, car tu es pris.
— « Je ne suis point roi de France,
« Vous ne savez qui je suis.
« Je suis pauvre gentilhomme
« Qui-s'en va par le pays ».

On prête, vous le voyez, au roi chevalier une attitude assez peu chevaleresque. Son stratagème ne réussit pas à le sauver :

Regardèrent à sa casaque,
Avisèrent trois fleurs de lys ;
Regardèrent à son épée,
« François » ils virent écrit.
Ils le prirent et le menèrent
Droit au château de Madrid,
Et le mirent dans une chambre,
Qu'on ne voirait (*sic*) jour ni nuit
Que par une petite fenêtre

Qu'était au chevet du lit.
 Regardant par la fenêtre
 Un courrier par là passit.
 « Courrier qui portes lettre,
 « Que dit-on du roy à Paris ?
 — « Par ma foi, mon gentilhomme,
 « On ne sait s' [il] est mort ou vif.
 — « Courrier qui portes lettre,
 « Retourne-t'en à Paris,
 « Et va-t'en dire à ma mère,
 « Va dire à Montmorency
 « Qu'on fasse battre monnaie
 « Aux quatre coins de Paris.
 « S'il n'y a de l'or en France,
 « Qu'on en prenne à Saint-Denis,
 « Que le dauphin on amène
 « Et mon petit-fils Henri,
 « Et à mon cousin de Guise
 « Qu'il vienne ici me requéri. »
 Pas plus tôt dit la parole,
 Que M. de Guise arrivit.

Pour la première fois que nous faisons connaissance avec la chanson de polémique, vous m'avouerez que celle-ci n'est pas mal tournée et ne manque pas de mordant. Elle est si dure pour François I^{er} que je ne la crois pas originaire des pays de la couronne de France, mais plutôt des pays de langue française qui étaient encore hors de France, de la Comté par exemple, alors soumise à Charles-Quint, de la Flandre, ou encore de la Lorraine. Le beau rôle qu'on y fait jouer, aux dépens du roi, par le duc de Guise, pourrait nous faire pencher vers cette dernière hypothèse.

Quoi qu'il en soit de cette question, nous sommes ici sur la limite de deux genres : de simple moyen de répandre les nouvelles, la presse va devenir une arme de combat. H. HAUSER.

Le théâtre de Molière. — « L'Ecole des Femmes ».

Conférence, à l'Odéon, de M. GUSTAVE LARROUMET,
 Membre de l'Institut.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Vous venez d'assister à la représentation du *Dépit amoureux* qui n'est, avec *l'Etourdi*, que l'essai du génie de Molière. Dans

ces pièces, il a trouvé du premier coup sa forme, c'est-à-dire cette langue merveilleuse, si riche, si « cossue », comme on l'a dit, et dont il n'aura plus qu'à user selon les nécessités de chacun de ses sujets. On peut dire que, comme instrument comique, dès le *Dépit amoureux* et l'*Étourdi*, Molière possède complètement le maniement du mot. Mais il lui manque encore le fonds, c'est-à-dire la matière sur laquelle portera son observation. Il n'y a pas grand'chose, somme toute, dans le *Dépit amoureux*. Comme son titre l'indique, c'est ce qu'il y a au monde de plus fugitif, de plus passager : une querelle d'amoureux, un nuage qui passe dans un beau ciel. Puis, c'est fini, et voilà toute la pièce. De même, dans l'*Étourdi*, un travers innocent du caractère, qui amène certains incidents amusants ; c'est tout ce que le poète nous offre.

Mais, pendant ce temps, il amassait de l'expérience. Il étudiait, non seulement les mœurs, mais les conditions de la vie dans les différentes parties de la France. Il pénétrait dans ces mystères du cœur humain dont la connaissance est le secret cherché par tous les poètes comiques et tragiques. Et il arrive un moment où, selon sa propre expression, il n'a plus à imiter personne ; où il n'emprunte plus les canevas amusants et les complications d'intrigues plaisantes à ses maîtres les Italiens ; où il n'a plus besoin d'éplucher les fragments de ces comiques grecs et les œuvres de ces comiques latins qu'il connaissait très bien, grâce à son excellente éducation de collègue. Il a trouvé la voie de la comédie. Il est à un carrefour qui conduit, d'un côté à la comédie de mœurs, de l'autre à la comédie de caractère. Il a observé, chemin faisant, une certaine maladie à la mode, l'esprit précieux. Les femmes recherchent un idéal de délicatesse, d'élégance, qui les conduit à l'affectation et au ridicule. Cette mode a envahi la province après Paris. Et il écrit les *Précieuses ridicules*. D'autre part, il y a dans l'ancien théâtre français un genre de plaisanterie qui plait toujours beaucoup à notre public : c'est la sorte de ridicule qui s'attache à l'homme trompé en amour, ou qui croit l'être. De ce sujet, Molière tire *Sganarelle* ou *Le... trompé imaginaire* (je laisse à l'acteur le soin de dire, tout à l'heure le mot propre).— Voilà donc, d'un côté, un élément qui lui est fourni par les mœurs et dont il tire les *Précieuses ridicules*, première création de sa comédie ; de l'autre, un élément qui lui est fourni par quelque chose de persistant dans la nature humaine, le ridicule qui s'attache à la faiblesse masculine, les ruses de la femme contre l'homme, et cette institution essentielle, permanente, qui est une base sociale et qu'on appelle le mariage.

De l'étude du mariage fondue avec un élément spécial, irrè-

ductible; et, comme ridicule, invariable, Molière, Messieurs, va tirer pour la première fois, avec l'*Ecole des Femmes*, une comédie de mœurs jointe, unie intimement à une comédie de caractère. C'est le point de départ d'une série de chefs-d'œuvre; c'est une production maîtresse dans notre théâtre et dans la carrière du poète; c'est le commencement en France de la grande comédie. De même que la tragédie d'*Andromaque*, que nous avons étudiée ensemble, était le point de départ d'une tragédie nouvelle, de même c'était une ère nouvelle pour la comédie. En effet, dans le théâtre antérieur à Molière, il y a certes des choses très amusantes: Scarron était un homme de beaucoup d'esprit; *Le menteur* de Corneille est une pièce fort drôle. Mais que nous apprennent ces auteurs comiques sur les mœurs de leur temps et sur la nature humaine? Presque rien. Ils nous divertissent pendant deux heures; et, lorsqu'ils nous ont procuré ce plaisir, ils se tiennent quittes envers nous. Les hommes et les femmes qu'ils mettent en scène ne sont pas nos frères et nos sœurs; ce ne sont pas des gens en qui nous nous reconnaissons. Leurs ridicules, leurs qualités, leurs aventures, tout cela est du domaine de la fantaisie plutôt que de l'observation. Et, certainement, les hommes et les femmes qui étaient contemporains des pièces de Scarron ou des pièces de Corneille, c'est-à-dire contemporains de la comédie antérieure à Molière, ne se disaient pas, en sortant du théâtre; « C'est curieux comme ces personnages ressemblent... oh! pas à moi (on ne se reconnaît jamais)... mais à mon voisin! Comme c'est juste, ce que le poète a dit de ce ridicule, dont tel de mes amis est si largement pourvu! » La comédie miroir de la vie humaine n'existe pas. Elle se suffit avec les canovas italiens, avec les imbrogljos, avec les complications d'aventures plaisantes. Et, pour la première fois, voici venir un auteur comique qui présente à l'homme son image, en lui disant: « Regarde-toi. Tu te verras tel que tu es, petit, laid, hideux quelquefois. Mais le plaisir que je te donne de reconnaître ainsi ta figure, ou tout au moins la nature humaine, est un des plus vifs qu'il y ait au monde. Car cette laideur, cette bassesse, cette vilénie que je constate chez toi, je t'en sauve par le ridicule: je te donne une compensation à toutes les misères de la destinée par le rire sain, robuste et généreux que je vais t'inspirer. Tu n'as plus qu'à regarder. »

Voilà de quelle façon, Mesdames et Messieurs, Molière, par un coup de génie, considère la comédie. La comédie, jusqu'alors, nous intéressait en nous montrant la vie différente de ce qu'elle est. C'est là une partie du but qu'elle veut atteindre. Elle va nous

intéresser désormais en nous montrant la vie telle qu'elle est. A la comédie fantaisiste va succéder la comédie réaliste, écrite avec l'expérience de tous les jours et le fonds permanent de la nature humaine. — Il y a donc, dans l'*Ecole des Femmes*, un certain nombre de caractères typiques, de personnes qui ont existé ou qui pourraient exister. Le poète les jette dans une série d'événements qui lui sont fournis, non pas par son imagination, mais par l'observation de la vie et des mœurs de son temps. Parmi les mœurs de ce temps, il prend cette institution dont je parlais tout à l'heure, qui est primordiale dans les sociétés humaines, et qui s'appelle le mariage.

Qu'est-ce essentiellement que le mariage ? C'est une association d'intérêts. L'homme et la femme ont besoin l'un de l'autre. Ils doivent fonder une famille. Ils ont certains droits et certains devoirs ; et le mariage idéal serait celui dans lequel l'homme et la femme auraient un partage égal de ces droits et de ces devoirs. Or, il n'en a jamais été ainsi. Les hommes, le plus ordinairement, se sont attribué le plus d'avantages possible, et ont laissé de côté le plus de devoirs, en les imposant aux femmes, bien entendu : car il y a une charge à porter, et il faut qu'elle soit portée. La femme, bien souvent, a été, comme elle l'est encore en Orient, une bête de somme. D'autre part, il y a dans le mariage un attrait mutuel, qui pousse l'homme et la femme l'un vers l'autre, et qui est l'amour. Il importe que le mariage ait comme point de départ l'amour. Voilà par suite deux nécessités : d'un côté, l'égalité entre les sexes, cette égalité sans laquelle un contrat est inique ; de l'autre, des conditions d'où puisse naître l'amour. Or, la première de ces conditions, c'est que l'homme et la femme aient l'un pour l'autre cet attrait que rien ne remplace, et qui résulte de la jeunesse. Il faut que la jeunesse aille à la jeunesse. Lorsqu'un homme sur le retour prétend, par égoïsme, épouser une jeune fille, cet homme fait un calcul immoral ; et il importe qu'il soit châtié de ce calcul : la justice l'exige. De même, lorsqu'une jeune fille est victime du calcul égoïste d'un père ou d'un tuteur qui l'oblige à unir son printemps à un automne qui sera bientôt un hiver, sa jeunesse à une maturité chancelante et presque décrépète, cette jeune fille a le droit de se révolter. Comment se révoltera-t-elle ? Ouvertement ? Non : elle est faible, elle n'a que l'arme des faibles, la ruse. La femme, devant l'oppression de l'homme, s'est toujours servie du même moyen, qui a été de ruser avec son maître. On dit avec raison que l'esclavage donne aux nations un certain nombre de vices : les peuples longtemps esclaves sont très lents à se guérir de la dissimulation,

de la lâcheté, de la perfidie. De même, tous les faibles sans exception essaient de contrebalancer la tyrannie de la force par la ruse. Ainsi l'égoïsme de l'homme dans le mariage va engendrer immédiatement un défaut chez la femme. Ce défaut deviendra légitime d'autant plus légitime qu'il est ici l'allié d'une loi naturelle, contre laquelle rien ne prévaut, celle que j'indiquais tout à l'heure. Il faut que l'amour préside au mariage ; l'amour n'est possible que de la jeunesse à la jeunesse : il faut donc que la jeune fille choisisse un homme jeune comme elle, vers lequel elle se sente attirée par un attrait. En dehors de cela, tout n'est qu'illusion, tout n'est que faute, et tout n'est que folie.

Voilà, Mesdames et Messieurs, la morale que Molière a dans la tête à ce moment-là, et que lui suggérait avant tout le culte de la nature, qui pendant toute sa vie a été son inspiratrice. Molière a passé son temps à dire à ses contemporains : « Toutes les fois qu'en vertu de l'arbitraire, du caprice, de l'illusion, du pédantisme, de la fatuité, vous voudrez aller contre les lois de la nature, vous serez premièrement malheureux, et deuxièmement ridicules. » Molière n'a pas d'autre morale que celle-là : elle est essentiellement rationaliste ; elle est fondée sur la nature des choses.

Or, que nous présente la société du temps à ce point de vue ? Est-ce que le mariage est, au XVII^e siècle, dans ces conditions de parité, d'égalité idéales que je viens de définir ? Pas le moins du monde. Les femmes ne sont pas consultées. On marie une jeune fille plutôt qu'elle ne se marie. Rappelez-vous de quelle manière toutes les comédies classiques, et celles de Molière en particulier, nous présentent la jeune fille conduite au mariage : c'est une sorte d'Iphigénie qu'on va sacrifier. Argan, dans le *Malade imaginaire*, et M. Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme*, disent à leur fille : « Vous allez épouser cet homme. — Je n'en veux pas. — Il ne s'agit pas de cela : moi, j'en veux ! » Le premier nous donne cette formule d'un despotisme si amusant : « Une fille doit épouser ce qui est utile à la santé de son père ». Molière exige qu'une femme, avant de s'engager pour toujours, soit consultée sur ce qu'il y a de plus important pour elle, sur ce qui est définitif dans son existence ; et il va nous montrer le danger auquel on court en voulant marier les filles malgré elles. Il donne à ses contemporains cette leçon d'équité, de tendresse, qui les empêchera de sacrifier une enfant à l'égoïsme paternel ou maternel.

Ce ne sont là que des idées abstraites : tout observateur, et étudiant l'état des mœurs du XVII^e siècle, peut y voir clair et arriver à cette conclusion. Mais il s'agit de transformer cette constatation abstraite en une chose réelle, de nous intéresser à une thèse

cette thèse que Molière a dans l'esprit. Pour cela, il n'y a qu'un moyen : c'est de nous présenter des personnages vrais, qui nous plaisent, parce qu'ils nous ressemblent ; de trouver des êtres concrets, qui pourraient exister, et grâce auxquels le poète fait concurrence à l'état civil, comme on l'a dit, en jetant dans la circulation des êtres imaginaires, beaucoup plus vivants que les êtres réels. Alors Molière, en vertu de ce don mystérieux et sublime qui est le don de création au théâtre, Molière produit devant nous le couple d'Agnès et d'Arnolphe, la jeune fille et le quadragénaire. Quels sont-ils, tels qu'il va nous les présenter ?

Arnolphe est un bourgeois de Paris, d'une quarantaine d'années, homme de bon sens, riche, considéré, mais qui a eu le tort de ne pas se marier au moment où il faut se marier, entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Il a laissé passer le temps, il s'est amusé ; il a fait des « victimes », des « malheureuses » ; et, comme un de ses amis, Chrysalde, le lui rappelle, il a « tympanisé » pas mal de maris. Mais il se dit : « Ce genre de ridicule est fait pour les autres, et non pour un homme comme moi. C'est bon pour les sots : or, je ne suis pas un sot. » Il est donc décidé, quoiqu'il ait fait l'expérience du mariage chez autrui, à se marier lui-même. Et, pour cela, il s'est entouré de toutes les précautions qui peuvent lui assurer ce mariage de tout repos sur lequel il compte. Il a choisi une jeune fille orpheline, ou qu'il croit telle, dont le sort a été remis entre ses mains. Elle est charmante ; elle annonce une beauté toute prochaine : c'est un bouton de rose à cueillir. Et cet homme dévoué se dit : « Puisqu'elle est si bien, je la garde pour moi ». Il ne se demande pas un seul instant si ses quarante ans pourront cadrer avec ces dix-huit ou vingt ans (c'est à peu près l'âge d'Agnès). Il la fait élever en vue de ce mariage, dans un petit couvent, loin de toute pratique. Il supprime autour d'elle tout ce qui pourrait guider son choix, et surtout lui donner le sentiment de sa personnalité. Il la veut pour lui : il ne s'inquiète pas d'elle. Ainsi nous sommes, en présence d'un de ces cas d'égoïsme masculin qui se découvrent à toutes les époques et dont on trouve des exemples chez tous les auteurs comiques observateurs.

Le raisonnement d'Arnolphe a été résumé dans la formule la plus saisissante par un maître du théâtre contemporain, Labiche. Dans une pièce qui n'a pas réussi, du reste, et qui s'appelait *Moi*, Labiche imagine un homme sur le retour, vers cinquante ans. Vous remarquerez (j'aurai l'occasion d'y revenir plus loin) que l'âge où l'on peut aimer et se marier a beaucoup gagné depuis le xviii^e siècle. On admet aujourd'hui qu'un homme de quarante-cinq ans peut encore aimer et être aimé. Je ne les engagerais

pas à s'y fier : mieux vaut se marier plus tôt. Au xvii^e siècle, il était entendu qu'à cet âge-là on n'était plus rien. Donc, dans Labiche, un homme de cinquante ans va épouser une toute jeune fille de dix-huit ans. Une de ses amies lui dit : « Avez-vous réfléchi à la perspective que vous lui offrez ? Quand vous aurez soixante ans, elle en aura trente ; quand vous en aurez soixante-dix, elle en aura quarante. Il y a par conséquent entre vous deux une disproportion d'âge qui ne lui assure pas cette protection conjugale, cette égalité qui doit être du commencement à la fin la règle du mariage. Il n'est pas possible qu'une jeune femme se voue à soigner les rhumatismes et les digestions difficiles d'un mari cacochyme. — Mais ces mariages-là réussissent très bien. — C'est ce qui vous trompe. Une de mes amies a épousé de la sorte un homme de cinquante ans, dans les mêmes conditions que vous : elle a été très malheureuse. — Ah ! fait l'homme. Mais lui ? — Lui ? Il a été parfaitement heureux. — Eh bien, alors ?... » — « Eh bien, alors ? » voilà le raisonnement d'Arnolphe.

Il a donc fait élever Agnès par égoïsme. Il ne se dit pas que cette intelligence a le droit de vivre : il veut qu'on la rende idiote autant qu'il se pourra ; à peine sortie du couvent, il l'a enfermée dans un faubourg, sous la garde de deux domestiques qu'il croit sûrs, avec mission d'écartier d'elle tout ce qui pourrait éveiller sa curiosité, et surtout la vue des jeunes gens, ces monstres. Il va la voir. Il fait briller à ses yeux les avantages du mariage futur. La jeune fille n'est pas très convaincue, parce qu'elle est innocente, et qu'étant innocente elle n'est pas ambitieuse. Elle ne se dit pas : il y a dans la vie des choses qui, aux regards de beaucoup de femmes, valent la jeunesse, par exemple la fortune ; et Arnolphe est riche. Non ; Agnès est toute droite, toute simple, et elle pense que pour épouser quelqu'un il faut l'aimer, il faut être attirée vers lui. Elle a, du reste, une âme encore un peu confuse : elle est toute instinctive. Il y a chez elle cette gentillesse de tout ce qui commence, des aurores, des printemps, des choses qui s'indiquent, qui n'ont pas pris leur forme, qui ne la prendront que plus tard. On a dit, Messieurs, et bien joliment, qu'une jeune fille, c'était un livre relié de mousseline et tout plein de papier blanc, sur lequel la vie se chargerait d'écrire. C'est un peu excessif, car les premières pages sont écrites, et par ces premières pages on peut deviner ce que sera le reste du roman. Agnès nous indique certains traits de son caractère, qui nous montrent quelle femme elle sera plus tard. Elle est franche : il lui est impossible de dissimuler ses impressions intimes. Lorsqu'elle

ne pourra plus décidément souffrir Arnolphe, elle le lui dira. Mais nous savons tous que la franchise des femmes est une chose relative et conditionnelle. Dans un roman dont le titre m'échappe, une femme qui a fait un mensonge se l'entend reprocher, et elle répond à celui qui lui fait ce reproche : « Mais la femme qui ne ment pas est celle qui ne fait que les mensonges nécessaires. » Agnès est de cet avis. Ce qu'elle a intérêt à cacher, elle le cache : ainsi, de la rencontre avec le jeune Horace, elle ne dit rien ; mais elle ne déguise pas à Arnolphe les sentiments qu'il lui inspire. Elle est donc, vous le voyez, à moitié franche et à moitié dissimulée. Elle a cette qualité ou ce défaut, comme on voudra, d'être incapable, par pitié pour quelqu'un, de lui témoigner une compassion qui sera beaucoup plus douloureuse lorsqu'il faudra s'expliquer, lorsqu'il faudra prononcer le « non » définitif. Elle voit Arnolphe souffrir à un moment donné. Cet homme a commencé par l'égoïsme : il vient à l'amour lorsque son égoïsme est contrarié ; il veut retenir éperdûment ce qui lui échappe. Il y a une scène où il montre son âme à nu, où il parle de s'attacher, où il promet toute la tolérance possible, enfin où ce malheureux en vient à des extravagances de quinquagénaire, en présence de cette jeune fille dont le regard candide le désarme. Il a eu la vision du bonheur : il ne peut pas y renoncer. Il se fait humble, il se fait petit, il se fait suppliant. Agnès n'est pas touchée de cela ; elle lui dit simplement :

Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

Elle a cette qualité, si rare, qui consiste, dans les situations difficiles, à prononcer le mot définitif qui ne laisse place à aucune équivoque.

En même temps, elle est profondément instinctive, profondément naturelle. Lorsqu'Horace s'est présenté à elle, elle a eu plaisir à le voir : elle n'a pas songé à le lui dissimuler, pas plus qu'à renvoyer l'entremetteuse qui vient lui apporter un billet, pas plus qu'à refuser le rendez-vous qu'Horace lui demande. Elle agit ainsi parce qu'elle n'est pas instruite, parce qu'elle va où la porte l'instinct. C'est donc une seconde moralité que nous donne ici Molière. Bien souvent, l'expérience avertie sert à désarmer les femmes contre nous. Ce n'est pas un avantage que leur ignorance nous donne à leur égard : dans bien des cas, instruire une femme, c'est l'empêcher de se livrer au premier Horace qui se présentera. Donc, en stérilisant par égoïsme ce jeune esprit dont la tutelle lui était confiée, envers lequel il avait un devoir de protection, Arnolphe a mal agi, et cette mauvaise action va tourner contre lui.

Le troisième personnage, Mesdames et Messieurs, c'est Horace. Il est l'amoureux, — celui qu'attendent toutes les jeunes filles sans le connaître, et qu'elles reconnaissent, sans l'avoir jamais vu, dès qu'il est arrivé. Horace, c'est vingt ou vinq-cinq ans, une perruque blonde, un teint frais, un air avantageux, le don des douces paroles : il n'en faut pas plus pour tourner une tête de dix-huit ans. A-t-il des qualités ? Pas une. Il est prodigue, il est menteur, il est égoïste, lui aussi, à sa façon. Il se conduit vis-à-vis d'Arnolphe, qui est, au fond, un brave homme, comme un simple polisson : il lui emprunte de l'argent et s'en sert contre lui. Arnolphe est tout franchise ; Horace est tout dissimulation. Qu'a-t-il donc pour lui ? Il a simplement pour lui la jeunesse, et la loi de nature, — cette nature qui veut que le jeune homme et la jeune fille soient faits l'un pour l'autre, que la maturité renonce à l'amour, à plus forte raison la vieillesse. Il suffit au jeune homme et à la jeune fille d'être ce qu'ils sont pour qu'un droit supérieur à tous les égoïsmes leur assure un bonheur dont le prix est inestimable : car il ne s'achète pas, il ne se vend pas. S'il se vend, s'il s'achète, alors cela change de nom : c'est la galanterie, c'est le plaisir, c'est la débauche ; ce n'est pas l'amour. Morale singulièrement haute, très puriste à certains égards, mais conforme à la nature des choses, comme le poète est conforme à son idéal.

Voyons maintenant quelle est la pensée intime de Molière ? Pense-t-il qu'Horace et Agnès ont tout à fait raison contre Arnolphe ? Pense-t-il qu'Arnolphe a tout à fait tort ? Ne croyons pas cela. Molière est beaucoup trop conservateur et il connaît trop bien la vie pour prendre parti contre un quelconque des personnages. Lorsque le poète nous présente des êtres uniformément bons ou uniformément mauvais, c'est une convention nécessaire pour l'intérêt. En fait, nous agissons tantôt bien et tantôt mal ; nous avons tantôt raison et tantôt tort. Mais le véritable auteur comique est celui qui sait nous passionner pour certains personnages et contre certains autres : il faut de la partialité au théâtre. Molière, en obéissant à cette loi, en nous montrant le mélange de vrai et de faux qui entre dans toutes nos actions, Molière est conforme à la vie, à la réalité. Il se rendait compte qu'à bien des égards Arnolphe était intéressant et même sympathique. Car, enfin, il a quarante ans. Je vous disais tout à l'heure qu'au xvii^e siècle un homme de quarante ans ne devait plus aimer ; tandis qu'aujourd'hui nous sommes habitués à voir sur la scène des hommes de quarante-cinq ans qui sont encore aimés. Il y a aussi les « vieux marcheurs » ; mais n'en parlons pas : c'est autre chose, — et ce n'est pas dans la catégorie des amoureux qu'on peut les

ranger. Nous voyons donc sur la scène des hommes de quarante-cinq, de cinquante ans ; et je crains bien que ce ne soit la faute de la Comédie-Française : aux Français, on devient jeune à l'ancienneté. Lorsqu'on a joué pendant longtemps certains rôles, on y passe maître ; et l'on arrive à nous donner l'illusion de l'éternel amoureux, ainsi que M. Delaunay par exemple. Mais, dans la réalité, il n'en est pas ainsi ; et, somme toute, si nous voyons au Théâtre-Français des hommes de cinquante ans, dont quelques-uns poussent la coquetterie jusqu'à conserver leurs cheveux gris, c'est une convention théâtrale. Mettons qu'à quarante ans on peut encore aimer et être aimé, par exception, mais qu'on s'expose à des mésaventures et qu'il ne faut pas trop compter sur l'amour des Agnès. Molière venait d'en faire l'expérience lui-même, en épousant son Armande Béjart. Elle avait dix-neuf ans, et lui quarante et un. Ce mariage tournait assez mal. Il en ressentait une mélancolie profonde, et subissait déjà cette torture qui allait désormais remplir son existence. Aussi nous a-t-il laissé voir ce qu'il éprouvait, au fond, de pitié pour son Arnolphe et de compassion pour son Agnès.

Cette Agnès, il l'admire et il la plaint. Elle est instinctive ; elle ne raisonne pas. Et, si elle est intéressante, elle n'est pas à donner en modèle. De là une dualité singulière dans cette *Ecole des Femmes*, où très souvent nous sommes sur le point de blâmer les personnages que nous approuvons, et d'approuver les personnages que nous blâmons. — En outre, il faut bien reconnaître que Molière n'a pas eu peut-être, vis-à-vis des natures féminines, toute la délicatesse qu'il aurait dû avoir. Je crains bien d'effleurer ici un préjugé national, en signalant ce qui est, à mon sens, une de ses infériorités. Molière a peint merveilleusement les hommes ; quant aux femmes, remarquez qu'il manque à toutes ses créations féminines, même aux plus charmantes d'entre elles, une fleur de délicatesse. Est-ce qu'Henriette est une vraie jeune fille ? Est-ce que Armande a raison, à certains égards ? Est-ce que Célimène n'est pas bien impitoyablement châtiée à la fin du *Misanthrope* ? Et lorsque Molière parle des femmes, même quand il le fait d'un ton caressant, ne sent-on pas au fond le secret mépris qu'éprouvait cet être de raison pour ces êtres de faiblesse, ce grand cœur pour ces créatures de fantaisie (je me place à son point de vue) et cet homme si fidèle à sa parole, si droit, si probe, pour la versatilité, l'inconstance, l'égoïsme, parfois même la cruauté inconsciente de la femme ? Je crois bien que, dans la déclaration d'Arnolphe, c'est en quelque sorte la pensée de Molière que nous avons, lorsque, par exemple, il nous dit :

Chose étrange d'aimer, et que, pour ces traltresses,
 Les hommes soient sujets à de telles faiblesses.
 Tout le monde connaît leur imperfection ;
 Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion ;
 Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
 Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile ;
 Rien de plus infidèle ; et, malgré tout cela,
 Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.

Cela n'a pas changé, Messieurs. Tant que le monde sera monde, on fera tout, surtout des comédies, pour « ces animaux-là » ; on montrera les femmes toujours séduisantes et toujours inquiétantes. Et aussi, tant que les hommes feront les lois (cela ne durera pas toujours, mais je crois qu'il y en a encore pour quelques années), ils s'arrangeront de manière à ce que les conditions du mariage tournent à leur avantage, à ce que les Agnès puissent devenir victimes des Arnolphe, ou du moins soient mises en situation de le devenir, — par conséquent, à ce que la comédie ne perde pas ses droits. Remarquez que les personnages d'Arnolphe et d'Agnès, nous les trouvons encore dans le théâtre contemporain. Toutes les fois que l'égoïsme de la famille et l'intérêt de la jeune fille sont en présence, nous sentons se réveiller dans notre souvenir *l'Ecole des Maris*, *l'Ecole des Femmes*, et leurs types impériissables.

Il y a de cela quelques années, j'assistais à un concours du Conservatoire, et j'étais placé derrière un des membres du jury, qui n'était autre que ce très grand esprit et ce très grand cœur d'Alexandre Dumas fils. Le jury était présidé par Ambroise Thomas, et l'illustre musicien apportait dans l'exercice de ses fonctions de juge cette candeur exquise, grâce à laquelle, après avoir entendu pour la trentième fois la scène du « petit chat est mort », dite par des générations d'ingénues, il s'y plaisait autant que la première fois, murmurant à l'oreille de son voisin : « C'est charmant ! » (On ne savait pas, du reste, s'il parlait du poète ou du concurrent.) Une fois, le hasard de l'examen amena, d'abord, le passage de *l'Ecole des Femmes* : « Le petit chat est mort... ». Alexandre Dumas écoutait et admirait la scène, quoiqu'elle fût assez médiocrement rendue et disait à Ambroise Thomas : « Comme c'est fait ! Comme c'est taillé ! » Le sort voulut que le morceau tiré immédiatement après fût la scène du *Fils naturel* où nous assistons à une sorte de révolte de l'ingénue, Hermine Sternay, qui déclare à ses parents ne vouloir se marier que selon son cœur. Ambroise Thomas se tourna vers Alexandre Dumas et lui dit : « Cela doit être taillé dans la même pièce d'étoffe que tout à l'heure. » Dumas sourit et répondit : « Vous êtes bien honnête ; mais celui-là sera toujours le plus ancien. »

En effet, Molière reste le plus ancien ; c'est l'ancêtre, le modèle. Il est incomparable pour ce don d'incarner une idée dans des personnages ; et ces personnages nous intéressent par eux-mêmes, et par le problème qu'ils agitent et qui se trouve être une de ces questions éternelles qui se renouvellent à toutes les époques de la civilisation. Toujours des hommes et des femmes se trouveront en présence les uns des autres dans la situation d'Arnolphe et d'Agnès. C'est là une de ces énigmes qui naissent avec l'humanité et ne meurent qu'avec elle : les droits de l'homme et les droits de la femme. Les mœurs, les lois transforment les données du problème ; mais, Messieurs, le problème reste identique à lui-même. Lorsque, tout à l'heure, vous allez voir paraître devant vous Agnès et Arnolphe ; lorsque, — soit dit en passant, — vous allez entendre le très excellent acteur qui est, au théâtre de l'Odéon, le soutien du répertoire classique, tragédie et comédie, j'ai nommé Albert Lambert père, — vous croirez voir le mâle jaloux de ses prérogatives ; de même que, dans Agnès, vous reconnaîtrez le délicat bouton de rose. Toutes les ingénues du théâtre qui ont été jouées depuis Molière et que cette jeune fille jouera à son tour, sont contenues en germe dans Agnès. Pourquoi ? Parce que le véritable auteur comique est celui qui, dans les complications des lois et des mœurs, discerne ce qui est persistant dans la nature humaine ; qui y ajoute les couleurs de son temps ; mais de telle sorte que, derrière ces couleurs, on voie la permanence des mêmes choses, si bien qu'à distance nous sommes intéressés également à la fois par la différence entre nos mœurs et celles de l'*Ecole des Femmes* et par la ressemblance entre les jeunes filles d'aujourd'hui et celles de ce temps-là. La pièce date, et nous donne par là un plaisir d'archaïsme ; en même temps, elle est éternelle et nous procure ainsi la joie profonde de l'invariable vérité. C'est pour avoir uni à un degré incomparable ces persistances de la nature et ces formes changeantes des mœurs et des lois ; mais surtout c'est pour avoir donné à la vérité, à la réalité essentielles cette part qui est supérieure à toutes les inconstances de la mode, de la civilisation, des climats, des pays, cette part qui doit être prépondérante ; c'est pour avoir regardé le Sphinx face à face, pour l'avoir interrogé et pour l'avoir fait parler, — que Molière reste, entre tous les auteurs dramatiques, le plus profond et le plus grand. Jamais aucune pièce ne vous donnera cette sensation avec autant de force et autant de charme que cette comédie de l'*Ecole des Femmes*. Il n'y a pas en elle l'amertume du *Misanthrope* ; il n'y a pas la tristesse profonde de *Tartuffe* ; il n'y a pas

cette dérision de nos misères qui est le fond du *Malade imaginaire*. Chacune de ces trois comédies nous plonge dans la réflexion avec un coup d'aiguillon douloureux. Ici, c'est une œuvre souriante et jeune, c'est la comédie nouvelle qui se montre à nous telle que la nature elle-même l'a faite. Car cet art mesure son excellence au degré dont il se rapproche de la nature.

Et maintenant, Mesdames et Messieurs, après vous avoir présenté cette pièce de mon mieux et en toute conviction, je vous laisse face à face avec elle. Les sentiments qu'ont éprouvés devant cette vérité de leur temps les Parisiens contemporains de Molière, vous allez les éprouver, vous, Parisiens d'aujourd'hui, devant cette pièce qui a deux cents ans; car elle est plus jeune encore que celles qui ont été jouées hier, — et même que celles qui seront jouées demain.

Bibliographie

Une nouvelle histoire de la littérature grecque (1).

Il y a quelque trente-cinq ans, à propos de l'*Histoire de la Littérature grecque* d'Ottfried Müller, qui venait de paraître traduite en français par K. Hillebrand, Taine présentait en ces termes aux lecteurs français et le livre et le traducteur : « Nul n'est mieux placé pour faire entrer chez nous les découvertes entassées depuis cinquante ans dans les grands magasins de la science germanique, et tout le monde sait aujourd'hui qu'en fait de recherches historiques et surtout de philologie classique, c'est au-delà du Rhin que nous devons aller chercher nos documents. » Et il en venait à Müller lui-même : « Il est le rénovateur de la philologie hellénique au XIX^e siècle. Ce fut un érudit, mais un érudit de génie... Il a compris que chaque peuple, comme chaque homme, est un individu, je veux dire qu'il est une personne distincte, ayant ses aptitudes, ses sentiments, ses inclinations propres; que cette structure du caractère primitif détermine les principaux traits de son développement, et que la véritable histoire est celle qui, prenant ce caractère à son origine, en suit, à travers les siècles, les transformations et les effets. A mon avis, cette découverte, qui est

(1) *Histoire de la Littérature grecque*, par MM. Alfred et Maurice Croiset; 5 vol. in-8°, Paris, Fontemoing (1887-1899).

presque contemporaine, a renouvelé toutes nos études. Augustin Thierry la faisait, de son côté, en cherchant les causes des grands événements dans les différences des races; l'histoire n'est devenue scientifique, organisée et positive, qu'en sortant de la philosophie vague et des dissertations éparpillées pour reconnaître dans chaque nation une personne morale qui se développe par elle-même, et comme une plante, à travers les modifications que lui impriment les circonstances et le dehors. » A ces éloges sans restriction sur le fond étaient jointes quelques réserves sur la forme de l'œuvre: « C'est d'hier seulement, dans l'*Histoire grecque* de Curtius, dans l'*Histoire romaine* de Mommsen, que l'Allemagne commence non plus à professer, mais à parler, et bien des Allemands de la vieille roche se défont encore du nouveau style. » Et pourtant, c'est le style littéraire qui « rend visibles les sentiments des hommes dont nous faisons le portrait ou l'histoire. Un grand historien me disait: « Je rassemble, je contrôle et j'ordonne d'abord mes matériaux, comme je ferais pour un mémoire de l'Académie des Inscriptions; ensuite, j'écris mon livre comme un roman. » En effet, l'histoire est un roman vrai, et, pour manifester aux yeux les particularités, les agitations, les combats de l'âme il faut les procédés du roman, toutes les couleurs de la description, toutes les forces de l'éloquence, de la raillerie, de la passion, aussi bien quand on représente les générations passées que lorsqu'on peint les mœurs de notre temps. Sur ce point, Müller est insuffisant... A mon avis, c'est là une lacune à combler dans l'histoire grecque... On aurait besoin d'un connaisseur d'hommes, d'un observateur passionné et délicat de toutes les singularités morales, d'un lettré élevé dans la poésie, le roman, la critique, d'un esprit ayant emmagasiné en soi les innombrables formes changeantes et les profonds mécanismes compliqués qui constituent et distinguent parmi tous les autres le moindre individu humain, en un mot, d'un Sainte-Beuve... » Mais, « après cent hommes de talent, on voit venir un homme de génie; Mommsen a paru dans l'histoire romaine, et nous pouvons espérer qu'un jour l'histoire grecque aura son Mommsen ».

Si ces lignes trop peu connues, presque inédites (1), de l'auteur de l'*Histoire de la Littérature anglaise* ont passé jadis, — ils étaient alors tous deux élèves de l'École normale, — sous les yeux de MM. Alfred et Maurice Croiset, j'imagine qu'ils ont dû se promettre à eux-mêmes de faire, un jour, oublier Müller, en réalisant le vœu

(1) L'article a été publié dans les *Débats* du 6 novembre 1865, et, comme tant d'autres articles de Taine, il n'a pas été recueilli en volume. Je ne m'excuserai pas d'en avoir fait d'aussi abondants extraits.

de Taine. Et qu'ils se le soient promis ou non, c'est bien ce qu'ils ont fait. Après avoir, dans leur enseignement et dans leurs livres— sur *Pindare*, sur *Lucien*, sur *Thucydide* et sur *Xénophon*, — exploré les principales provinces de cet immense domaine de la littérature grecque, ces hellénistes de volonté, de vocation et, je crois, de tradition familiale, ont uni leurs efforts, leurs talents et leurs recherches dans une œuvre commune qu'ils viennent d'achever, et qui est, à n'en pas douter, l'un des beaux livres de ce temps. Commencée, il y a douze ans, sur un très vaste plan, très activement et obstinément poursuivie, discrètement, sans fracas, sans réclame, par la seule vertu de son mérite propre, leur *Histoire de la Littérature grecque*, presque en naissant, est allée rejoindre les grandes œuvres classiques en ce genre, celles des Nisard, des Ticknor, des De Sanctis et des Taine; et je ne crois pas qu'aucun de ceux qui ont, je ne dis pas pratiqué, mais lu ou feuilleté l'un quelconque de ces cinq volumes, vienne me démentir.

Il faudrait de longues pages pour apprécier comme il conviendrait cette œuvre qui fait tant d'honneur à la pensée française, pour en ramasser la substance, pour en donner à ceux qui ne la connaissent pas encore une idée à peu près exacte. D'autres diront mieux, avec plus de compétence que je ne saurais le faire, tout ce que la forme si sobre et si simple recouvre d'érudition solide et précise, de longue et intime pratique des textes originaux, de connaissance approfondie des derniers résultats de la philologie, de l'histoire et de l'archéologie classiques, en un mot toute la science d'helléniste consommé qui se dérobe — volontairement et modestement — sous la fine élégance du style littéraire. D'autres sauront, je l'espère, mettre en pleine lumière ce que j'appellerais volontiers la portée philosophique de l'ouvrage : ils montreront avec quelle aisance ingénieuse les auteurs ont su, d'un ensemble de faits ou de simples analyses de textes, faire sortir des idées générales à la fois si pénétrantes et si justes qu'à chaque instant l'intérêt en dépasse et en déborde la réalité prochaine qui les a directement suggérées; et ils concluront qu'Aristote et Platon, Epictète et Plotin ont rarement rencontré des interprètes qui fussent plus dignes d'eux. D'autres, enfin, feront voir avec quelle originalité et avec quelle souplesse les deux écrivains ont su combiner et concilier entre elles les méthodes critiques de Sainte-Beuve et de Nisard, de Taine et de M. Brunetière, comment ils ont su satisfaire aux multiples exigences qui s'imposent aujourd'hui à l'historien littéraire, et comment, à force d'art, et de science, et de talent, ils ont réussi à composer une véritable histoire, organique et vivante, qui reproduit dans son mouvement et, dans sa riche

complexité la vie intellectuelle et morale de l'une des races les plus heureuses et les mieux douées qui fut jamais. — Pour moi, de toutes les qualités qu'on peut louer dans ce beau livre, je voudrais n'en signaler qu'une seule, et encore très brièvement : c'est ce qu'on me permettra d'appeler l'exacte et complète appropriation des auteurs à leur sujet.

Car on la croirait écrite par deux Grecs, cette nouvelle *Histoire de la Littérature grecque*. L'esprit qui circule à travers ces cinq volumes, si ouvert qu'il soit aux plus récentes acquisitions de la pensée contemporaine, est, dans son fonds, l'esprit même qui a inspiré toutes les œuvres du génie grec ; et, jusque dans la forme, on retrouve cette grâce aimable, ce juste sentiment des nuances et des proportions, ce goût de la mesure, cette aisance heureuse, cette raison agile et lucide qui ont été le constant apanage de cet art incomparable. A vivre dans l'intimité de ces grands esprits et de ces merveilleux artistes, leurs historiens ont pris un peu de leur âme et ont appris à parler leur langage. C'est peut-être ainsi, quand on y songe, que se font les vrais chefs-d'œuvre. L'*Histoire de la Littérature anglaise* serait-elle tout ce qu'elle est, s'il n'y avait pas eu comme une sorte d'harmonie préétablie entre le génie de Taine et celui du peuple dont il écrivait l'histoire ? MM. Alfred et Maurice Croiset étaient comme prédestinés à faire l'histoire de l'esprit grec. Ceux qui ont suivi leurs cours et bénéficié de leur enseignement, les revoient à travers ce livre tels qu'ils les ont connus : l'un, avec cet éclat et cette abondance, qui passaient pour le trait distinctif de l'éloquence asiatique ; l'autre, avec cette sobriété de gestes et ce charme discret, qui étaient de tradition parmi les purs attiques. Les élèves de ce dernier se rappellent encore qu'un jour, lisant devant eux le *Phédon*, arrivé à l'admirable scène des derniers instants de Socrate, la voix étranglée par l'émotion, il dut interrompre pour un moment sa lecture. Ce sont là de ces traits qui jugent un homme et qui classent un critique. — Pour ma part, je n'ai jamais entendu commenter et interpréter un texte ancien comme par ces deux hellénistes. Qu'il s'agit de Pindare ou d'Aristote, d'Homère ou de Thucydide, toujours la science la plus informée, la critique la plus pénétrante, le tact littéraire le plus exquis étaient employés à nous faire sentir les infinies ressources et l'étonnante variété de cet art inimitable... Et, à la voix de ces contemporains de Périclès, nos modestes salles de l'École normale, de la Sorbonne ou du Collège de France se peuplaient de radieuses et claires visions de beauté hellénique.

Victor GIRAUD.

Sujets de Devoirs

I

Université de Caen

PHILOSOPHIE

Morale et déterminisme.

HISTOIRE

L'évolution du pouvoir impérial à Rome, d'Auguste à Dioclétien.

GÉOGRAPHIE

Le Yang tsé Kiang.

DISSERTATION FRANÇAISE

Agrégation

Le « Repas ridicule » dans Horace (*Sat.* II, 8), dans Regnier (*Sat.* X) et dans Boileau (*Sat.* III).

Licence

Développer ou discuter cette idée émise par M. Ferd. Brunetière (*Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, p. 167) : « Que la doctrine de La Rochefoucauld, s'il en a une, ne consiste qu'à s'en prendre aux hommes en général des défauts de sa propre nature ».

Rapprocher de ce jugement ces lignes encore inédites de M. Jacques Denis (*Etude sur La Rochefoucauld*) : « On ne peut le dissimuler, le livre de La Rochefoucauld est celui d'un homme de cour pénétrant, mais porté par ses déboires personnels à ne voir qu'un côté des choses, et ce n'est pas naturellement le plus beau. »

DISSERTATION LATINE

Quæ præcipua laus Lucretii fuerit, et quid nos potissimum in ejus poemate moveat.

VERSION LATINE

Le prologue de l'*Andrienne*.

THÈME LATIN

Puissance de l'exercice

Voyez d'abord d'où vient à nos soldats le nom d'*exercitus*; voyez ensuite que de travaux de toute espèce pendant les marches ! II

leur faut porter des vivres pour plus de quinze jours, porter leur bagage, porter un pieu. Car le bouclier, l'épée, le casque, nos soldats ne les comptent pas plus pour un fardeau que leurs épaules, leurs bras, leurs mains. Les armes, disent-ils, sont les membres du soldat. En effet, ils sont si adroits à les manier que, s'il faut combattre, ils déposent leur bagage et se servent de leurs armes comme de leurs propres membres. Quel travail que celui de nos légions dans leurs différents exercices !... De là ce courage qui brave les blessures. Mettez à côté un soldat d'un égal courage, mais que l'exercice n'aura pas fortifié : vous diriez une femme ! Pourquoi entre une jeune et une vieille armée cette différence que nous avons tant de fois éprouvée ? Ordinairement le nouveau soldat est d'un âge plus vigoureux, mais l'habitude seule apprend à mépriser le travail, à mépriser les blessures. Aussi, quand on emporte des blessés du combat, vous voyez le soldat neuf et sans exercice pousser de honteux gémissements pour une blessure légère ; au contraire, le vieux soldat, dont l'exercice a doublé le courage, demande seulement un médecin pour bander sa plaie.

Corrigé du thème latin de décembre

Respicendæ sunt cuique facultates suæ viresque, ne aut plus præstemus quam possumus, aut minus. Æstimanda est ejus persona cui damus ; quædam enim minora sunt quam ut exire a magnis viris debeant : quædam accipiente majora sunt...

Urbem cuidam Alexander donabat vesanus, et qui nihil animo non grande conciperet. Quum ille cui donabatur, se ipse mensus, tanti muneris invidiam refugisset, dicens non convenire fortunæ suæ : « Non quæro, inquit, quid te accipere deceat, sed quid me dare. » Animosa vox videtur et regia, quum sit stultissima...

Ab Antigona cynicus petiit talentum. Respondit « plus esse quam quod cynicus petere deberet. » Repulsus petiit denarium. Respondit « minus esse quam quod regem deceret dare. » Turpissima est ejusmodi cavillatio. Invenit quomodo neutrum daret ; in denario regem, in talento cynicum respexit ; quum posset et denarium tanquam cynico dare, et talentum tanquam rex... Si me interrogas, probo ; est enim res intolerabilis poscere nummo et contemnere.

De Beneficiis, II, §15-16-17.

THÈME GREC

I. Descartes, *Méthode*, III : « Ma seconde maxime était... », jusqu'à : « ... être mauvaises. »

II. Bossuet. *Or. fun. de Condé* : « Venez, peuples, venez maintenant... », jusqu'à : « Pleurez donc ce grand capitaine. »

GRAMMAIRE ET PHILOGIE

Agrégation

1^o *Raoul de Cambrai* (dans la *Chrestomathie* de G. Paris et Langlois). Expliquer la formation des mots *baillier* (128), *fraindre* (134), *genoil* (145), *corre* (177), *fraite* (196), *remest* (212).

2^o *Régnier, Satire X*. Depuis : « *Après mille discours dignes d'un grand volume...* », jusqu'à : « *Mais non, venons à lui* ». Relever, dans ce passage, seulement les particularités de syntaxe.

3^o La formation du féminin des adjectifs en français.

4^o Quelles sont les habitudes de *Régnier* au sujet de la rime ? Choisir les exemples dans les *Satires* inscrites au programme.

ANGLAIS

Dissertation anglaise

Agrégation. — *Lyly's Prose (Euphues and Campaspe)*.

Licence. — How far do you agree with Macaulay's judgment of Sheridan : « No writers have injured the comedy of England » (*Essay on Machiavelli*).

Version

Sheridan. *School of Scandal*, II, sc. 1, depuis le commencement, jusqu'à : « Madam, these were the recreations... »

Dissertation française

Agrégation. — La pastorale dans Shakespeare.

Certificat. — Même sujet que pour la licence (à traiter en français).

Thème

Molière, *Critique de l'École des Femmes*, VII, depuis : « Vous êtes de plaisantes gens », jusqu'à : « Pour moi, quand je vois... ».

ALLEMAND

Dissertation allemande

Agrégation. — *Werther und René*.

Licence. — V. Kleist als dramatischer Dichter.

Version

Goethe, *Wilhelm Meister*, I Th., livre II, ch. 8. Depuis : « Mignon wartete auf ihn.... », jusqu'à : « ... der Tanz ging zu Ende. »

Dissertation française

Les *Contes* de Perrault et les *Contes* de Grimm.

Thème

René, à partir de : « On m'accusait d'être inconstant... », les trente lignes qui suivent.

II

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES LETTRES D'ALGER.

Licence ès lettres.

DISSERTATION LATINE

Exempla sumentes e quarto *Æneidos* libro, de *Æneæ* indole disseretis.

Quæ dicit et agit de Trojanis Juno hinc *Æneide*, libro primo et passim, inde in *Carmine tertio* Horatii (lib. III) conferes et explanabis.

Quæ sint Virgilii et Ovidii præcipuæ virtutes et cur ille huic anteponendus sit, ostendes. Hinc *Bucolica I, IV, X* et *Æneida IV*, inde *Fastos II* potissimum respicies.

Quid censendum de his Flacci versibus :

At vestri proavi plautinos et numeros et
Laudavere sales ; — nimium patienter utrumque
Ne dicam stulte, mirati.

Ars poet. (v. 270 sqq.)

De facetiis in Ciceronis oratione *De Signis* (Cf. *De Oratore*, II, 54-72).

Quid censet de Varronis *Antiquitatibus* Augustinus in suo *De civitate Dei* libro. (VI, 4-8.)

Rectene Tacitus historiæ scriptorem debere sine amore et sine odio esse existimat (*Hist.* I, 1.) ? Suumne præceptum exsecutus est ?

THÈME LATIN.

Molière, *Don Juan*, acte IV, sc. VI : « Je vois bien que je vous embarrasse... » — « ... lorsque nous vivons en infâmes ».

Suite du précédent, jusqu'à la fin de la scène.

Lettre de M^{me} de Sévigné à M^{me} de Grignan (vendredi, 4 avril

1671): « Je revins hier de Saint-Germain... » — « ... il fut de mon avis ».

Suite du précédent: « Au milieu du silence du cercle... », jusqu'à: « ... et se mirent à rire ».

Bossuet, *Sermon pour la profession de foi de M^{me} de La Vallière*: « Hé, dites-vous, je ne suis que trop dégoûté... », jusqu'à: « ... paraît trop sérieuse et trop chagrine ».

Bossuet, *Sermon sur l'Ambition*, 1^{er} point: « J'ai donc à faire voir... », jusqu'à: « ... le dernier est aussi nécessaire que le premier ».

Suite du précédent: « Que le concours de ces deux choses... », jusqu'à: « ... que d'avoir une puissance bien étendue ».

THÈME GREC.

Buffon, *Discours sur le Style*, II. « Il s'est trouvé dans tous les temps... », jusqu'à: « ... toucher le cœur en parlant à l'esprit ».

Aventures de Télémaque, liv. XIII, éd. Chassang, dernier tiers: « Hélas! s'écriait Télémaque, voilà donc les maux... », jusqu'à: « ... sacrifie brutalement tant d'autres hommes à sa vanité ».

Suite du précédent: « Ainsi raisonnait Télémaque... »

Lettre à l'Académie, VI. Projet d'un traité sur la tragédie: « Ses yeux sont deux astres... »

Suite du précédent: — « ... faisait mettre de l'amour partout ».

Grandeur et Décadence des Romains, ch. XI, vers la fin: « César gouverna d'abord sous des titres de magistratures... », jusqu'à: « ... toujours une marque de mépris ».

Suite du précédent: — « ... dans ses lettres que dans les discours des historiens ».

PHILOSOPHIE.

1° La méthode en psychologie.

2° Le Dieu de Platon et le Dieu d'Aristote.

1° Peut-on réduire à une seule les diverses lois de l'association des idées ?

2° Nature et rôle du plaisir dans la doctrine d'Epicure.

1° La morale de l'intérêt.

2° La physique cartésienne.

1° Du fondement de l'induction.

2° Expliquer et commenter ce mot de Leibniz : « Toute monade est un miroir de l'univers à sa mode » (*Monadologie*, § 63).

1° Optimisme et pessimisme.

2° Quel est le sens du mot *phénomène* dans la philosophie de Kant ?

DISSERTATION FRANÇAISE

A propos de Joachim du Bellay (1° *Défense et Illustration de la langue française*, 2° *Les Regrets*, 3° *Les Antiquités de Rome*), (*Œuvres choisies*, édit. Becq de Fouquières).

1° Montrer, par l'analyse de la *Défense et Illustration de la Langue française*, pourquoi cet ouvrage a pu être considéré comme la plus naturelle introduction à l'étude des poètes de la Pléiade.

2° De la poésie des ruines.

3° La langue de Du Bellay.

A propos de *Turcaret* de Lesage.

1° Ce que Lesage, dans *Turcaret*, semble avoir emprunté à Molière, notamment au *Bourgeois Gentilhomme* et à *La Comtesse d'Escarbagnas*.

2° Les gens de la finance et les satiriques depuis La Bruyère jusqu'à nos jours.

A propos des *Contemplations* de V. Hugo.

1° Du sens de la vision chez Hugo, et de la fréquence, dans ses œuvres, des vocables relatifs aux perceptions visuelles.

2° Montrer, par des exemples tirés des *Contemplations*, comme Hugo manie heureusement l'antithèse.

A propos de *Don Sanche* de Corneille.

Corneille, dans sa Préface, appelle *Don Sanche* un poème « d'une espèce nouvelle » ; il prétend que la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, doit nous toucher plus que l'image des infortunes des grands monarques. — Discuter cette opinion.

A propos de La Fontaine :

1° La morale de La Fontaine et celle de La Rochefoucauld.

2 Le vers libre dans La Fontaine et Molière.

ANGLAIS

Version. — *Winter's Tale*, 1, 2, « Too hot — what means Sicilia ».

Prosodie. — Le pentamètre anglais.

Comment faut-il entendre le mot *comédies*, quand il s'agit d'œuvres de Shakespeare?

Du pluriel dans les noms.

Boileau, *Epttre* VI. Traduire les vingt premiers vers environ. Caractères du poème d'Aurora Leigh.

Thème. — *Siècle de Louis XIV* ; les 25 premières lignes.

Du rôle de « if » en anglais.

Winter's Tale, V, 3, « O grave — Mylord, yous sorrow ».

Le pronom relatif.

— Boileau, *Epttre* VII, début,

Du comique dans Shakespeare.

Le progressif.

ITALIEN

Du comparatif italien.

Dante appartient-il tout entier au Moyen-Age, ou est-il souvent un précurseur ?

Les conjonctions.

Boccace. — Du caractère de ses *Nouvelles*.

Les participes.

Du sentiment de la nature dans l'œuvre du Dante (*dissertation en italien*).

En quel sens peut-on dire que la *Jérusalem délivrée* est un poème très italien ?

Ouvrage signalé.

Méthode rapide de sténographie, par le D^r LAPORTE, *docteur en médecine*, librairie Croville-Morant, Paris, 1899.

Le gérant : E. FROMANTIN.

A. G. Canfield

HUITIÈME ANNÉE (1^{re} Série)

N° 16

8 MARS 1900.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
721	LA VIE DE JUVÉNAL.....	Gaston Boissier, de l'Académie française.
730	JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU. — SON IMAGINATION.	Emile Fagnot, de l'Académie française.
739	LES CAHIERS DE 1789.....	Desdevises du Désert, Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.
752	LES PRINCIPAUX COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU XIX ^e SIÈCLE.....	Victor Giraud, Professeur à l'Université de Fribourg.
762	SUJETS DE DEVOIRS (agrégation, licence)...	Université de Rennes.
766	SUJETS DE COMPOSITIONS (licence).....	Université de Nancy.

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^o)

15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J... K... à R... — Nous n'acceptons que des abonnements d'une année ; mais il vous est facile d'acheter la Revue au numéro chez un libraire quelconque.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examen.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

La vie de Juvénal

Cours de M. GASTON BOISSIER,

Professeur au Collège de France.

D'une façon générale, on ne saurait séparer l'œuvre d'un poète satirique de sa personne et de sa vie. Avant d'étudier l'œuvre de Juvénal, nous devons donc nous demander ce que valait l'homme lui-même et jusqu'à quel point la dignité de sa conduite et de ses mœurs lui donnait le droit d'attaquer les vices d'autrui. A Rome, les poètes satiriques parlaient assez complaisamment d'eux-mêmes. On le sait pour Horace, on le sait encore mieux pour Lucilius. Horace prétend, en effet, que la vie de Lucilius était peinte dans ses écrits, avec la même fidélité que les naufrages étaient représentés sur les tables votives que les naufragés suspendaient dans les sanctuaires pour remercier les dieux de les avoir sauvés. La vie de Lucilius était donc représentée comme par une série d'*ex-voto*. Quant à Horace, qui n'était pas un aussi grand personnage que Lucilius, mais qui était cependant lié avec les gens du monde, il a aussi parlé souvent de lui-même ; on peut dire qu'un des plus grands charmés que nous trouvions à le lire vient, précisément, de ce que nous pouvons deviner, dans son œuvre, de son caractère et sa vie. Il n'en est pas de même pour Juvénal. Il parle très peu de lui, et ce qu'il en dit nous permettrait difficilement de savoir ce qu'il était en réalité. Pourquoi s'est-il ainsi déguisé ? Peut-être avait-il une vie peu exemplaire ? Nous savons qu'il avait

au moins des amitiés compromettantes. Quoi qu'il en soit, cette situation même lui a servi. N'est-il pas vrai que cette ombre, où il s'est lui-même jeté, le grandit à nos yeux, et que ce justicier impitoyable qui attaque au nom de la morale la corruption de la société impériale, nous paraîtrait moins terrible si nous le connaissions mieux ?

Mais, si Juvénal ne parle pas de lui-même, on a en revanche beaucoup parlé de lui. Nous trouvons, en effet, dans les manuscrits qui nous sont restés de ses œuvres, un certain nombre de biographies, une douzaine environ. Ce sont des biographies très courtes, mais qui se ressemblent par les faits essentiels qu'elles rapportent, et ne diffèrent que par quelques détails d'importance secondaire. Il est vraisemblable que toutes procèdent d'un même original, qui devait exister vers le iv^e ou v^e siècle. Elles ont été composées, pour la plupart, par des copistes ignorants et maladroits, qui ont mal compris et beaucoup interprété les documents qu'ils consultaient ; un grand nombre de faits intéressants ont, sans doute, été supprimés ; mais le fond est exact. Ce que ces *Vies* nous apprennent ne se trouve pas dans les écrits de Juvénal, ou ne s'y trouve indiqué que d'une manière très vague ; ce qui en garantit l'exactitude, c'est que les auteurs ont puisé à une biographie authentique et beaucoup plus ancienne.

C'est ainsi que nous savons que Juvénal était né à Aquinum, ville célèbre, qui fut aussi le lieu de naissance de saint Thomas d'Aquin. Elle était située sur les confins de l'ancien royaume de Naples, dans une position un peu élevée, à mi-côte des montagnes : c'était un endroit très sain, où les Romains se rendaient en foule pendant l'été. Juvénal parle d'Aquinum dans une satire, la troisième, où il décrit le départ de Rome d'un littérateur qui retourne dans sa patrie, à Cumes. Cette satire nous présente un tableau intéressant des misères de la vie des hommes de lettres à cette époque. Dans les derniers vers, le poète demande à Juvénal de le faire avertir, quand il retournera à Aquinum : « Mon équipage m'attend, le soleil baisse ; il faut partir. Déjà le coup de fouet répété du muletier m'a donné le signal. Adieu donc, ne m'oublie pas, et, quand tu iras au pays pour te refaire, quand Rome te rendra à ton cher Aquinum, donne-moi rendez-vous au temple de Cérès et de Diane Helvina. J'arriverai tout botté dans tes froides régions, prêt à décocher avec toi, si tu m'en juges digne, les traits de la satire. »

... Jumenta vocant, et sol inclinat; eundum est :
 Nam mihi commota jamdudum mulio virga
 Adnuit. Ergovale nostri memor ; et, quoties te

Roma tuo refici properantem reddet Aquino,
 Me quoque ad Helvinam Cererem vestramque Dianam
 Convelle a Cumis : satirarum ego, ni pudet illas,
 Adjutor gelidos veniam caligatus in agros.

(Juv. Sat. III.) .

Ces vers nous montrent que Juvénal avait conservé pour son pays d'origine une affection très vive, et qu'il allait souvent s'y reposer. Voilà le premier détail que les biographies nous donnent sur la vie de Juvénal, et qui est confirmé d'ailleurs par Juvénal lui-même.

Le second détail est le suivant ; il est dit que Juvénal « *libertini locupletis incertum est filius an alumnus* » (on ne sait pas s'il était le fils ou l'enfant adoptif d'un riche affranchi). A Rome, les affranchis étaient souvent très riches. Dans les pays où régnait l'esclavage, le travail était méprisé ; l'homme libre considérait comme une sorte de privilège attaché à sa situation de pouvoir mener une existence désœuvrée et paisible ; l'affranchi, qui n'avait pas les mêmes scrupules, travaillait et se livrait au commerce ; tous les métiers étaient entre les mains des anciens esclaves. Vous savez que le *Satyricon* de Pétrone met en scène un affranchi du nom de Trimalcion, qui possède une des grandes fortunes du monde romain à cette époque. — Juvénal était donc d'une famille très aisée ; il n'était pas au même rang que son ami Martial, qui ne possédait rien et qui vivait surtout des libéralités des grands seigneurs. D'ailleurs, nous savons, par son œuvre même, que Juvénal, ayant donné un grand dîner, avait fait venir de ses propriétés un chevreau et du vin ; il possédait des esclaves et des champs. Sur ce point, comme sur le premier, les biographies sont donc confirmées par le texte même de Juvénal.

Le troisième détail est encore plus curieux : Juvénal aurait passé la moitié de sa vie à déclamer, non pas pour gagner de l'argent ou pour se préparer à enseigner, mais pour son plaisir (*animi magis causâ*). La déclamation était alors l'exercice par lequel les élèves des écoles apprenaient à bien parler. Elle était pratiquée surtout par les membres des classes dirigeantes, aristocratie et grande bourgeoisie, qui aspiraient à la vie publique. C'était un enseignement qu'il était nécessaire de suivre, si l'on voulait jouer un rôle dans l'Etat ; et cette habitude était si bien entrée dans les mœurs, que, d'un homme qui ne savait pas parler en public, on disait qu'il n'était bon à rien (*infans*). Aussi avait-on imaginé, pour exercer les élèves à l'usage de la parole, toutes sortes de procédés ; la rhétorique les indiquait, mais le procédé le plus ordinaire et le plus simple était d'apprendre à parler en par-

lant. Lorsque des jeunes gens bien nés, fils de personnages qui avaient tenu un rang dans la vie politique, voulaient se préparer à leur tour à la vie politique, ils se réunissaient, parlaient entre eux, prononçaient des discours sur des sujets très variés. La *declamatio* (c'est-à-dire l'habitude de recevoir de son professeur un sujet de discours, et de le traiter en suivant ses conseils) avait pris une place importante dans l'éducation romaine. Dans les écoles, les élèves ne remettaient pas de travaux écrits, ils parlaient. Avec le temps, cette importance accordée à la déclamation devint exagérée. On ne travaillait plus dans les classes que pour arriver à bien parler. Les classes de grammaire furent même sacrifiées. C'était dans l'enseignement une lacune grave, dont les bons esprits se sont souvent aperçu et qu'ont signalée en particulier Cicéron et Tacite. On s'explique ainsi que la littérature de l'empire ait été une littérature déclamatoire. Cette funeste habitude avait même exercé son action sur les caractères. La déclamation a mis sur l'œuvre de Juvénal une empreinte ineffaçable. On se rappelle le vers de Boileau :

Juvénal élevé dans les cris de l'école.

Ennemi de la déclamation, Juvénal n'a pu cependant se soustraire au joug que tout le monde subissait autour de lui. C'est de là que vient son habitude d'exagérer et de grossir les ridicules, de voir des crimes affreux dans les moindres défauts; de là vient aussi le ton oratoire de ses écrits. Il a été une sorte de déclamateur malgré lui. Dans toute la littérature de l'empire, on ne peut citer que deux écrivains qui n'aient pas déclamé dans leurs œuvres : Pétrone et Martial. Juvénal est de l'école de Martial, mais il se ressent de l'éducation qu'il a reçue.

Il est vraisemblable que Juvénal, malgré sa fortune, a toujours été un véritable déclassé. Fils d'un affranchi, il a appartenu à une classe riche, mais sans influence. Il a eu le désir de s'élever au-dessus de ses origines, il n'y est pas arrivé. Il ne faut pas oublier que la société romaine fut toujours une société profondément aristocratique, et que les diverses catégories sociales y formaient une sorte de hiérarchie, dont tous les degrés étaient nettement séparés. Les classes les plus élevées ont fait quelquefois bon accueil à des hommes sortis des derniers rangs. La vie d'Horace en est un exemple. Mais ce n'est là qu'une exception. En réalité, chacun était placé par sa naissance et sa fortune dans une classe où il restait enfermé toute sa vie. Juvénal s'est efforcé de sortir de son rang; un moyen d'y parvenir, c'était de se faire une solide réputation d'orateur. C'est pourquoi Juvénal cultiva la déclama-

mation. De plus, lorsqu'on étudie l'antiquité, lorsqu'on cherche à en expliquer les traditions et les coutumes, il faut toujours tenir compte de ce fait important, que les journaux n'existaient pas. Aussi la réclame se faisait-elle beaucoup par les grammairiens et les professeurs. C'étaient des écoles que sortaient la plupart des réputations d'écrivains. Horace nous dit quelque part qu'il n'avait jamais voulu « *grammaticos ambire tribus* », c'est-à-dire faire de l'intrigue auprès des tribus de grammairiens. Juvénal, au contraire, ne s'y est jamais refusé. Ce renseignement, qui nous est donné par les *Vies*, est confirmé par une épigramme qu'adresse au poète son ami Martial, pendant qu'il était à Rome. Il l'appelle *facundus Juvenalis* (éloquent Juvénal). Tous les critiques ont jugé que cette épithète était très significative. A cette époque, c'est-à-dire à la fin du règne de Domitien, Juvénal n'était encore connu que comme orateur, ou plutôt comme déclamateur. Il faut en conclure qu'il n'a abordé la poésie qu'assez tard ; de même que Tacite ne s'est mis, vous le savez, à écrire l'histoire qu'à la fin de sa vie. Il est vrai qu'on faisait beaucoup de vers dans les écoles ; tous les auteurs de livres d'éducation, qui nous restent de cette époque, disent que les professeurs conseillaient beaucoup à leurs élèves de composer des poésies, pour prendre l'habitude de donner à leur pensée plus de vigueur, de précision et d'éclat. Il était donc possible que Juvénal eût déjà fait des vers dans sa jeunesse ; mais il ne les avait pas publiés. Nous en trouvons la preuve dans sa première satire, qui est une des premières œuvres qu'il ait écrites. Il y parle de sa jeunesse. Les vers que nous avons conservés de lui ont donc été faits plus tard.

Résumons les principaux renseignements que nous devons aux biographies. Juvénal était un poète né hors de Rome, dans une vieille cité municipale, sorti des rangs inférieurs de la société, fils d'un affranchi enrichi par le travail. Rêvant une situation plus élevée, il avait essayé de l'obtenir en se faisant un nom dans l'éloquence. Mais il ne parait pas y avoir réussi ; il n'eut pas une grande réputation comme orateur. Il n'est jamais question de lui chez les écrivains contemporains, même chez Pline le Jeune, qui nous fait connaître cependant les moindres détails de la vie littéraire de son temps. Le premier livre de ses *Lettres* a été publié au commencement du règne de Trajan, et on n'y trouve pas un seul mot qui soit consacré à Juvénal. — Voilà exactement tout ce que nous savons des premières années du grand satirique romain.

Mais on a découvert, il y a quelques années, à Aquinum, une inscription portant le nom de Juvénal, et qui nous permet de

compléter les renseignements précédents. Concerne-t-elle notre écrivain ? On en a quelquefois douté. Nous croyons cependant que c'est bien notre poète qui est désigné dans cette inscription ; elle contient, en effet, son nom et son surnom ; elle a été trouvée dans sa ville natale, et elle date de son temps : concours de circonstances qui semble en démontrer l'authenticité. Cette inscription est dédiée à Cérés.

Il y est dit que Juvénal était « tribun de la première cohorte des Dalmates, *duumvir* et prêtre du divin Vespasien ». Expliquons successivement les trois titres qui lui sont attribués.

Il fut d'abord tribun de la première cohorte des Dalmates. En quoi consistait ce grade militaire ? L'armée romaine se composait de deux parties : l'armée régulière, c'est-à-dire les légions, et l'armée auxiliaire. En général, ces deux parties étaient de forces égales. Ainsi, quand un historien parle de deux légions de 5.000 hommes, il faut y ajouter 10.000 hommes de troupes auxiliaires, ce qui fait en réalité une armée de 20.000 hommes. Ces troupes auxiliaires, étaient composées de soldats recrutés dans les provinces qui n'avaient pas encore reçu le droit de cité romaine. Les Romains, très habiles à profiter de leurs conquêtes, levaient des troupes nombreuses dans les territoires soumis à l'empire, mais en ayant soin de ne pas incorporer ces soldats étrangers dans les légions. Ces troupes, qui restaient distinctes, comprenaient des *cohortes* et des troupes à cheval (*alæ*). On peut même dire que les forces des Romains en cavalerie consistaient presque uniquement en troupes auxiliaires. Les Romains eux-mêmes ont été surtout d'excellents fantassins, et ce sont les troupes auxiliaires qui, par leur mobilité et la souplesse de leur tactique, ont fait très souvent la fortune de Rome ; les légions leur étaient inférieures. Ces troupes étaient commandées en général par des officiers romains. Les officiers originaires des provinces conquises arrivaient quelquefois à obtenir des grades dans l'armée. Mais les Romains aimaient mieux mettre à leur tête des officiers nationaux. Ils avaient donc besoin d'un grand nombre d'officiers ; ils les prenaient dans les villes municipales. C'étaient presque toujours de ces cités soumises depuis longtemps à l'empire que sortaient les officiers qui commandaient les *cohortes* et les *alæ*. Les provinciaux qui voulaient sortir de chez eux et obtenir une situation plus brillante quittaient leur pays d'origine pour entrer dans l'armée romaine ; la plupart d'ailleurs n'y restaient pas. C'est, sans doute, ce que fit Juvénal. Fils d'un affranchi, très ambitieux, il voulut s'élever au grade de tribun. Le service dans l'armée romaine ne durait qu'un an. Ce service accompli, on était nommé tribun, et ce titre était d'autant

plus recherché qu'il donnait en même temps celui de chevalier romain et permettait ainsi de se hausser aux rangs intermédiaires de la hiérarchie sociale. Juvénal dut être nommé *tribunus primæ cohortis Dalmatorum*, et il revint dans sa ville natale avec le titre de chevalier romain. C'est alors qu'il fut promu probablement aux dignités municipales : il fut nommé *duumvir quinquennalis*.

Dans les villes des provinces romaines, le conseil municipal s'appelait le conseil des décurions (*decuriones*) ; en principe, ceux-ci ne devaient être que dix, mais ils étaient souvent beaucoup plus nombreux. Aujourd'hui, on paie les fonctionnaires ; à cette époque, c'étaient au contraire les fonctionnaires qui payaient leurs administrés. C'est de cette coutume qu'est venu le mot *honoraires* (*honoraria*, c'est-à-dire somme payée par ceux qui ont obtenu des honneurs). On avait donc intérêt à élire beaucoup de conseillers municipaux, et c'est ce qui explique pourquoi le chiffre fixé primitivement par la loi fut toujours dépassé. Il y avait donc, dans chaque petite ville, un conseil de décurions. Tous les ans, au suffrage universel, on élit parmi les décurions deux magistrats particuliers, les *duumvirs*. Les Romains ont toujours eu la pensée que le pouvoir devait être exercé simultanément par plusieurs personnes au lieu d'une seule : c'était, à leurs yeux, une ferme garantie de la légalité et de la liberté. C'est ainsi que le peuple romain ne créa deux consuls que dans l'espoir d'échapper à la tyrannie d'un roi. De même, dans les villes municipales, le désir de fonder une liberté durable avait amené à élire deux magistrats pour une magistrature unique. Il y avait donc deux *duumvirs*. Tous les cinq ans, on faisait le recensement de la population pour la répartition de l'impôt. Cette année-là, les magistrats jouissaient de pouvoirs extraordinaires : c'était un grand honneur, et on remplaçait le titre de *duumvir* par celui de *duumvir quinquennalis*. L'inscription nous apprend que Juvénal obtint ce titre. Au retour de ses campagnes, il était donc retourné à Aquinum ; il était devenu membre du conseil des décurions, puis *duumvir quinquennalis*.

Mais ce que nous comprenons moins, c'est qu'il soit devenu prêtre de Vespasien (*flamen divi Vespasiani*). Vous savez ce qu'étaient les sacerdoces impériaux. Le sénat romain mettait l'empereur, après sa mort, au rang des dieux. La divinité nouvelle passait dans les provinces, où elle devenait l'objet d'un culte sincère ; c'était de la part des provinciaux un acte de sujétion et de dévouement à la puissance romaine. Ce sentiment, par exemple, était si profondément enraciné dans le cœur des Gaulois, que la divinité impériale fut, de toutes les divinités de l'antiquité païenne,

celle qui résista le plus longtemps, en Gaule, aux progrès du christianisme. C'est pour la même raison sans doute que, magistrat de sa ville, ancien soldat, ancien officier d'un corps d'élite, Juvénal souhaita de devenir flamine, c'est-à-dire prêtre impérial. Il vit surtout dans cette charge une occasion de témoigner publiquement son admiration pour la gloire de Rome.

Mais il est digne de remarque que cet homme, qui fit tant d'efforts pour sortir de son rang, s'arrêta brusquement sur la route des dignités et des honneurs, et ici nous sommes réduits aux simples conjectures. Pourquoi rêvait-on de devenir tribun et chevalier romain ? C'était d'abord pour se faire connaître et pour acquérir de la réputation ; mais c'était aussi pour obtenir les dignités qui en étaient la conséquence. A Rome, les fonctions publiques et administratives sortaient en quelque sorte les unes des autres. C'est ainsi que les fonctions financières, si importantes, n'étaient confiées qu'à d'anciens officiers. Quand on avait été tribun d'une cohorte, on devenait presque toujours *procurator*, on recevait une charge de finances. Chaque ville de province était commandée par un *procurator*. Ces fonctionnaires occupaient dans l'administration romaine une situation privilégiée ; ils pouvaient amasser de très grosses fortunes ; ils étaient même arrivés sous l'empire à accaparer les mines du monde entier, surtout les mines de marbre. Il y avait là tout un réseau de fonctions financières, que se disputaient les membres de la petite et de la grande bourgeoisie provinciale. Sénèque le père avait trois fils : deux se destinaient aux fonctions civiles ; le troisième, le père de Lucain, obtint, grâce à l'amitié de Néron, une charge de procureur qui l'enrichit. Juvénal aurait pu devenir aussi procureur. Il aurait même pu obtenir ensuite la questure et entrer au sénat. Mais il y avait déjà dans les charges équestres un avancement naturel. La plus haute charge à laquelle conduisait cette filière administrative était la préfecture de l'Égypte. Auguste avait décidé que le préfet d'Égypte ne serait jamais un sénateur, mais seulement un chevalier : c'était le grade suprême auquel pouvait arriver un chevalier romain. Or, cet avenir, que Juvénal avait sans doute rêvé, il ne put l'obtenir. Nous ignorons les circonstances, un peu mystérieuses, qui entourent cette période de sa vie ; mais nous savons qu'il s'arrêta à la charge de tribun. Peut-être faut-il voir dans ces circonstances une des raisons qui peuvent expliquer son mécontentement de moraliste impitoyable et de déclamateur passionné. Il souffrait peut-être de, sa carrière interrompue, de ses efforts arrêtés, de ses espérances déçues. Il est hors de doute qu'il a rencontré alors de graves obstacles ; car on avait, à Rome,

les yeux fixés sur les gens de mérite ; on cherchait des hommes pour gouverner l'univers, et on n'oubliait personne. Juvénal, au contraire, a été négligé. Nous ignorons les raisons de cet échec. Est-ce de là que lui sont venues ses colères terribles contre la société tout entière ? Il est permis de le supposer. La façon dont un écrivain juge son temps dépend beaucoup de son caractère et de ses sentiments personnels.

En résumé, tout ce que nous savons sur la personne et sur la vie de Juvénal nous vient de deux sources différentes : les biographies conservées avec les manuscrits de ses œuvres, et les renseignements contenus dans une inscription. Les premières nous font connaître surtout ses origines et sa jeunesse. Nous savons qu'il était d'une famille très modeste et que son ambition fut de sortir du rang inférieur où l'avait jeté le hasard de la naissance. Nous savons aussi que ses premières années furent consacrées à l'étude de l'éloquence. L'inscription découverte à Aquinum nous permet de suivre les efforts qu'a faits Juvénal pour conquérir une situation importante dans la vie publique. Il paraît avoir réussi d'abord : le grade de tribun lui ouvrit la filière des dignités municipales, et il devint *duumvir quinquennalis*, puis prêtre impérial. Mais, après ces premiers succès, nous voyons sa carrière politique s'arrêter brusquement, sans que nous puissions reconstituer les circonstances qui l'empêchèrent de s'élever, comme beaucoup d'autres, aux plus hautes dignités administratives. C'est alors, et peut-être sous l'influence de cet échec, auquel sa fierté dut être très sensible, qu'il abandonna définitivement l'éloquence pour se jeter dans la poésie satirique, dont il devait faire un instrument terrible de ses passions et de ses haines. Juvénal n'est donc devenu un poète satirique que très tard, vers la fin du règne de Trajan. C'est ainsi que Tacite ne s'était mis à écrire l'histoire qu'à la faveur des circonstances politiques, qui avaient fait de l'orateur un philosophe et un écrivain de génie.

A. D.

J.-B. Rousseau. — Son imagination

Cours de **M. EMILE FAGUET**,

Professeur à l'Université de Paris.

Nous définissons aujourd'hui le poète, un homme qui a une imagination et une sensibilité très supérieures à celles des autres hommes, ou une seulement de ces deux facultés. A ce compte, nous dirions certainement que J.-B. Rousseau n'est pas poète, car il a peu d'imagination et encore moins de sensibilité. Cependant ce sont choses relatives ; il y a des époques où les poètes sont très rares, et où, par suite, des hommes peu doués de facultés poétiques bénéficient, dans l'opinion de leurs contemporains, de ce titre glorieux. Ce fut le cas de J.-B. Rousseau ; la question se pose donc de savoir dans quelle mesure, si restreinte soit-elle, il a eu, plus que d'autres, de l'imagination et de la sensibilité.

Il avait une certaine faculté d'abondance, une certaine richesse de développement, de la fécondité verbale : c'était sa façon d'avoir de l'imagination. Il est, pour moi, le type des poètes qui ont à l'état naturel dans l'esprit les procédés de la rhétorique ; car je distingue ceux qui connaissent ces procédés seulement pour les avoir appris, ceux qui ont étudié dans les livres, ou à l'école, hélas ! la méthode pour développer, pour amplifier, je dirai presque pour enfler une idée banale ou peu importante ; et, d'autre part, ceux qui usent naturellement de ces procédés, parce qu'ils constituent, dès le début, comme des tours de leur esprit. Je range Victor Hugo lui-même parmi ces derniers écrivains ; il est un admirable rhétoricien ; et cette partie inférieure de son génie ne laisse pas d'être personnelle et intéressante, parce qu'elle n'est ni empruntée ni apprise, mais tout innée. A cet égard, il y a beaucoup plus de rapports qu'on ne croit entre J.-B. Rousseau et V. Hugo. J.-B. Rousseau est l'amplificateur par excellence. C'est dans le détail même de ses procédés d'amplification qu'il faut l'étudier pour déterminer son genre particulier, très secondaire, d'imagination.

Le premier est celui qui consiste à faire sortir d'un lieu commun tout ce qu'il contient et à l'étaler dans un bel ordre. Ainsi J.-B. Rousseau, louant Son Altesse sérénissime Mgr le prince Eugène, lui promet l'immortalité. Pour un homme de grande imagination,

cette idée serait une vision : il aurait comme l'hallucination de ce que sera la gloire d'un homme à une certaine époque de l'histoire ; au lieu d'évoquer le passé, c'est l'avenir qu'il ferait apparaître dans un grand tableau, qui se dessinerait et se colorerait devant ses yeux. Rousseau n'a point ce genre d'imagination. Mais, prenant l'idée d'immortalité, il sait épuiser tout ce qu'elle contient d'éléments et de détails, et il l'expose avec adresse dans un bel ensemble. Voici, par exemple, ce qu'il dit du prince Eugène :

Tu méprises l'orgueil frivole
De tous ces héros imposteurs,
Dont la fausse gloire s'envole
Avec la voix de leurs flatteurs.
Tu sais que l'équité sévère
A cent fois, du haut de leur sphère,
Précipité ces vains guerriers,
Et qu'elle est l'unique déesse,
Dont l'incorruptible sagesse
Puisse éterniser tes lauriers.

Qu'est-ce que l'immortalité ? Le poète la définit d'abord par ce qu'elle n'est pas. Il y a une gloire éphémère, celle des adulations et des réclames, comme nous disons aujourd'hui. Mais il y en a une autre qui dure. Nous allons voir le temps devenir peu à peu un être véritable, qui consacre comme dans ses archives un nom illustre. La pensée est très bien suivie.

Mais la déesse de Mémoire,
Favorable aux noms éclatants,
Soulève l'équitable histoire
Contre l'iniquité du temps ;
Et dans le registre des âges,
Consacrant les nobles images
Que la gloire lui vient offrir,
Sans cesse en cet auguste livre,
Notre souvenir voit revivre
Ce que nos yeux ont vu périr.

L'idée se répète avec une abondance de détails et de mots qui ne va pas sans justesse.

C'est là que sa main immortelle,
Mieux que la déesse aux cent voix,
Saura dans un tableau fidèle
Immortaliser tes exploits.
L'avenir, faisant son étude
De cette vaste multitude
D'incroyables événements,
Dans leurs vérités authentiques,
Des fables les plus fantastiques
Retrouvera les fondements.

Non moins que par l'éclat de vos faits lumineux,
 Ne désavouez point une muse fidèle,
 Et souffrez que son zèle
 Puisse honorer en vous ce qu'on admire en eux.

Je ne vois pas là de qualité proprement poétique, dans le sens que nous donnons à ce mot ; en revanche, j'y vois une abondance de qualités oratoires, développement ample, fort, épuisant la matière, élargissement continu de l'idée par les procédés ordinaires, mais supérieurement employés, de la meilleure rhétorique, bref, amplification maniée de main de maître. Il faut noter que ce n'est pas seulement dans les odes que J.-B. Rousseau procède ainsi. Ses épitres, dont on a vu déjà d'assez nombreuses citations, ne sont jamais rien de plus qu'un lieu commun de morale traversé de ce que j'appellerai des parabases, c'est-à-dire des manières de hors-d'œuvre où paraît la personne du poète sacrifiant à la vanité propre et à la jalousie d'auteur. Mais l'épître, genre familier, accepte plus aisément ce fond de banalité. La poésie lyrique y perd, pour ainsi dire, son nom de poésie ; ce n'est plus qu'un lyrisme oratoire, un lyrisme par dissertation. Comme il l'a si bien dit lui-même au sujet de La Motte, de telles odes sont des *odes par articles*. La seule différence qui le sépare, sur ce point, de La Motte, c'est qu'il manie mieux son défaut ; or bien manier un défaut, c'est, jusqu'à un certain point, le transformer en qualité. Au reste, il le signale et en parle lui-même en excellents termes, dans son *Épître VI à M. de Breteuil* ; et sa spirituelle diatribe se retourne exactement contre lui, sans qu'il s'en doute.

J'ai vu le temps, mais, Dieu merci, tout passe,
 Que Calliope au sommet du Parnasse,
 Chaperonnée en burlesque docteur,
 Ne savait plus qu'étourdir l'auditeur
 D'un vain ramas de sentences usées
 Qui, de l'Olympe excitant les nausées,
 Faisaient souvent, en dépit de ses sœurs,
 Transir de froid jusqu'aux applaudisseurs.
 Nous avons vu presque durant deux lustres
 Le Pinde en proie à de petits illustres,
 Qui, traduisant *Sénèque en madrigaux*,
 Et rebattant des sons toujours égaux,
 Tout de sang-froid, s'écriaient : « Je m'égaré,
 « Pardon, messieurs, j'imité trop Pindare » ;
 Et suppliaient le lecteur morfondu
 De faire grâce à leur feu prétendu.
 Comme eux alors apprenti philosophe,
 Sur le papier nivelant chaque strophe,
 J'aurais bien pu du bonnet doctoral
 Embéguiner mon Apollon moral,

Et rassembler sous quelques jolis titres,
 Mes froids dizains rédigés en chapitres ;
 Puis, grain à grain, tous mes vers enfilés,
 Bien arrondis, et bien intitulés,
 Faire servir votre nom d'épisode,
 Et vous offrir, sous le pompeux nom d'ode,
 A la faveur d'un éloge écourté,
 De mes sermons l'ennuyeuse beauté.
 Mais mon génie a toujours, jel'avoue,
 Fui ce faux air dont le bourgeois s'engoue ;
 Et ne sais point, prêcheur fastidieux,
 D'un sot lecteur éblouissant les yeux,
 Analyser une vérité fade
 Qui fait vomir ceux qu'elle persuade,
 Et qui, traînant toujours le même accord,
 Nous instruit moins qu'elle ne nous endort.

Retranchez ce qu'il y a d'injurieux dans les termes : ce *vain ramas de sentences usées* est justement le lieu commun dont je parlais ; traduire *Sénèque en madrigaux* ou en odes est la tâche que semble s'être donnée J.-B. Rousseau lui-même.

Un second procédé, dont il use beaucoup, est la démonstration par une série d'exemples ; celui-là est commun à presque tous les poètes-orateurs. C'est ainsi que d'Aubigné manque rarement l'occasion, pour développer une idée générale, de rapporter tous les souvenirs historiques qui s'y rattachent dans sa trop riche mémoire. Est-il question de tyrannie ? Tous les tyrans, depuis Phalaris jusqu'à Elagabal, sans jamais oublier Néron, défilent sous sa plume vengeresse. Victor Hugo, quoique averti par son génie d'artiste et par le goût de son temps, n'a pas laissé de tomber dans le même défaut. Chez J.-B. Rousseau, le procédé est continuel. On peut voir, dans l'ode 6 du livre II, le poète rappeler successivement le souvenir d'Attila, d'Annibal, de Varron, de Paul-Emile, d'Alexandre, de Sylla ; c'est toute l'histoire romaine qui, bien distribuée du reste, passe comme une série d'ombres chinoises à travers un lieu commun. Quelles que soient l'adresse et l'ingéniosité, l'artifice est par trop sensible.

Passons au troisième procédé, et continuons de voir à l'œuvre cet habile ouvrier. Comme il est classique, et qu'il imite Malherbe, il doit avoir cette imagination toute faite qui est la mythologie, et cette autre dont le moule au moins est tout fait, et qui a nom l'allégorie. Au sujet de la mythologie, il y a une règle de critique que l'on peut poser pour les trois siècles qui ont précédé le nôtre : on saura aisément si un écrivain de cette époque a manqué d'imagination, quand on aura constaté l'emploi qu'il a fait de la mythologie. En effet, s'il en a abusé, c'est que son imagination était faible, puis-

qu'il sentait le besoin d'en avoir une toute faite. Ce sont les poètes du XVIII^e siècle qui y ont eu le plus recours ; ceux du XVII^e siècle au contraire en ont très peu fait usage. Malherbe ne l'aimait pas ; je lui reprocherai toujours de ne l'avoir point proscrite ; car, avec sa grande autorité, il pouvait en purger à jamais notre littérature ; mais, pour son compte, il en usa partout très discrètement. Les grands classiques observent la même réserve ; La Fontaine, très original, en invente une à sa fantaisie, qui n'est pas du tout la mythologie traditionnelle. Celle-ci renaît au XVIII^e siècle, avec une force et une puissance extraordinaires, pour disparaître à l'époque des romantiques, qui n'ont plus voulu en entendre parler. Encore, malgré la violente proscription dont ceux-ci l'ont frappée, pourrait-on soutenir qu'elle n'est point tout à fait morte, et que sournoisement elle a fait sa rentrée dans notre littérature, avec le goût des légendes antiques, qu'ont eu à un si haut degré Leconte de Lisle et son groupe. Chez ces poètes, il est vrai, ce n'est plus la mythologie froide et factice d'autrefois, c'en est une plus profonde et plus vivante ; néanmoins cet appel à l'imagination des anciens est peut-être une preuve que l'imagination personnelle des écrivains de cette génération fléchissait. Quoi qu'il en soit, J.-B. Rousseau est de ceux qui ont usé le plus indiscrètement de la mythologie traditionnelle. Il croit d'ailleurs, comme Boileau, que la fable antique est une invention des poètes et, qui plus est, une pure et simple opération d'abstraction. Pour lui, les dieux et les déesses de l'Olympe antique ne sont que des idées abstraites, qui ont été personnifiées par le talent des écrivains. C'est ce qu'il exprime formellement dans son *Ode sur les Divinités poétiques*. Il n'y a pas de meilleur commentaire à la théorie de Boileau sur le poème épique que les vers suivants :

Je la vois ; c'est l'ombre d'Alcée
 Qui me la découvre à l'instant,
 Et qui déjà, d'un œil content,
 Dévoile à ma vue empressée
Ces déités d'adoption,
 Synonymes de la pensée,
Symboles de l'abstraction.

L'expression, trop prosaïque, a au moins le mérite d'une grande précision.

Ainsi, consacrant le système
 De la sublime fiction,
 Homère, nouvel Amphion,
 Change, par la vertu suprême
 De ses accords doux et savants,
 Nos destins, nos passions même,
 En êtres réels et vivants.

De tels vers ne sont pas lyriques ; mais ils sont excellents pour leur valeur didactique.

Ce n'est plus l'homme qui, pour plaire,
 Etale ses dons ingénus ;
 Ce sont les grâces, c'est Vénus,
 Sa divinité tutélaire :
 La sagesse qui brille en lui,
 C'est Minerve dont l'œil l'éclaire,
 Et dont le bras lui sert d'appui.

C'est exactement le sens du passage bien connu de Boileau :

L'écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse ;
 C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.

De cette mythologie, J.-B. Rousseau fait un usage exact, ingénieux, mais très froid, et d'une subtilité parfois embarrassante. Il se retrouve, là encore, homme d'esprit et ouvrier très adroit ; mais, quoi qu'il fasse, son labeur n'est pas toujours heureux. Ainsi, dans l'ode 3 du livre VII, il veut souhaiter bonne chance au vaisseau qui ramène le duc de Vendôme. Voici ce qu'il fait dire au dieu de la mer :

Mais vous, aimables Néréides,
 Songez au sang du grand Henri,
 Lorsque nos campagnes humides
 Porteront ce prince chéri :
 Aplanissez l'onde orageuse,
 Secondez l'ardeur courageuse
 De ses fidèles matelots.
 Venez, et, d'une main agile,
 Soutenez son vaisseau fragile,
 Quand il roulera sur mes flots.
 Ce n'est pas la première grâce
 Qu'il obtient de notre secours :
 Dès l'enfance sa jeune audace
 Osa vous confier ses jours.
 C'est vous qui sur ce moite empire,
 Au gré du volage zéphyr,
 Conduisiez au port son vaisseau,
 Lorsqu'il vint, plein d'un si beau zèle,
 Au secours de l'île où Cybèle
 Sauva Jupiter au berceau.

Il s'agit de l'île de Crète, au secours de laquelle le duc de Vendôme était parti ; mais c'est presque un rébus que contiennent les derniers vers. Nous sommes sur le chemin des charades mythologiques de cet excellent Lebrun-Pindare, qui ont excité l'admiration des contemporains, et qui font aujourd'hui notre risée. Il arrive que cette mythologie spirituelle touche au burlesque, et rappelle Mascarille. Rousseau veut-il dire au comte de Sinzendorf

qu'il goûtera à la campagne les plaisirs de la chasse ; voici comment il s'y prend :

Souvent d'un plomb subtil que le salpêtre embrase,
 Vous irez insulter le sanglier glouton,
 Ou, nouveau Jupiter, faire aux oiseaux du Phase
 Subir le sort de Phaéton.

La Fontaine avait dit le premier, mais bonnement et en souriant :

Et, nouveau Jupiter, du haut de cet Olympe,
 Je foudroie à discrétion
 Un lapin qui n'y pensait guère.

J.-B. Rousseau raffine là-dessus : il introduit les *oiseaux du Phase* pour désigner les faisans, et il n'aboutit, avec son *sort de Phaéton*, qu'au contourné et au ridicule. D'autres fois, il est extrêmement obscur, pour nous du moins, qui n'avons pas été élevés, comme les gens du XVIII^e siècle, dans l'étude minutieuse de la mythologie. A cette époque, en effet, l'éducation se fait surtout à l'aide des poètes latins, qui sont tout remplis de cette imagination facile et spirituelle. Mais je crains bien que les contemporains eux-mêmes aient trouvé un peu trop tiré et subtil le langage qu'on va voir. Il s'agit de dire que nous sommes dans l'automne déclinant, très près de l'hiver. Un poète du XI^e siècle ferait cette peinture exclusivement avec des images empruntées aux aspects de la campagne, des eaux, du ciel et des forêts. Rousseau ne s'interdit pas ce moyen ; mais c'est surtout à sa chère mythologie qu'il songe et qu'il a recours :

Déjà le départ des Pléiades
 A fait retirer les nochers ;
 Et déjà les tristes Ilyades
 Forcent les périlleuses Dryades
 De chercher l'abri des rochers.

Mythologie et astronomie : il faut savoir que, quand la constellation des Pléiades disparaît du ciel, l'automne est très avancé, et que, lorsque se montrent les Hyades, c'est l'hiver. Mais voici le fin du fin :

Le volage amant de Clytie
 Ne caresse plus nos climats ;
 Et bientôt, des monts de Scythie
 Le fougueux époux d'Orithie
 Va nous ramener les climats.

Ce qui veut dire : le soleil n'est plus chaud, et les vents glacés vont venir. En effet, le soleil, Apollon, a séduit la nymphe Clytie, puis l'a changée en héliotrope. Le fougueux époux d'Orithie, c'est Borée, qui enleva Orithie, fille d'Erechtée, et en fit sa favorite

pendant quelque temps. Voilà les colifichets auxquels s'amuse Rousseau, au meilleur temps de sa carrière.

Il se complait de même dans l'allégorie. Cette autre sorte d'imagination est encore très inférieure; car le moule, ai-je dit, en est tout fait. Il suffit, en effet, de prendre le nom d'une vertu ou d'un vice, d'écrire ce nom avec une majuscule, ce qui marque tout de suite qu'on le considère comme un être vivant, de lui donner une famille, des amis, des clients, enfin de le faire marcher, parler et agir. C'est affaire uniquement d'adresse et d'ingéniosité pour disposer ces éléments d'une façon agréable. Comme J.-B. Rousseau a beaucoup d'esprit, il réussit à s'y rendre plus supportable que dans la mythologie. Voyons-le d'abord étaler le procédé dans toute sa naïveté. Son ode 7 du livre XIV a pour sujet l'*Envie*. Il commence par décrire l'*Envie* comme un personnage vivant, puis il passe à la Calomnie :

O détestable Calomnie,
Fille de l'obscur Fureur,
Compagne de la Zizanie,
Et mère de l'aveugle Erreur...

Voilà toute une généalogie. La fin de la strophe est pure mythologie.

C'est toi dont la langue aiguisée
De l'austère fille de Thésée
Osa déchirer les vertus ;
C'est par toi qu'une épouse indigne
Arma contre un héros insigne
La crédulité de Prétus.

La femme de Prétus avait, en effet, excité son mari contre Persée, en accusant faussement celui-ci d'avoir attenté à son honneur. Pour savoir de telles choses, c'est à son dictionnaire qu'il faut faire appel. Revenons à l'allégorie.

Quand J.-B. Rousseau la traite avec esprit et dans une forme parfaite, il est capable de produire de petites merveilles d'un art faux, et cependant très méritoires. C'est ainsi qu'on voit encore dans les anthologies la jolie définition qu'il a donnée du Temps :

Ce vieillard qui, d'un vol agile,
Fuit sans jamais être arrêté,
Le Temps, cette image mobile
De l'immobile éternité,
A peine du sein des ténèbres
Fait éclore les faits célèbres,
Qu'il les replonge dans la nuit ;
Auteur de tout ce qui doit être,
Il détruit tout ce qu'il fait naître
A mesure qu'il le produit.

L'adresse spirituelle de la définition, la précision des termes, la justesse du tour, tout est là pour recommander une de ces petites prouesses d'expression qu'il ne serait certainement pas donné à tout le monde de reproduire.

Les allégories chez J.-B. Rousseau deviennent parfois de petits poèmes. Le XVIII^e siècle tout entier a donné dans ce genre. Voltaire lui-même, le génie le moins compliqué du monde, a fait de cette manière un de ses plus jolis contes, *Thélème et Macare*. Je citerai de Rousseau le poème qu'il intitule *Torticolis* (c'est-à-dire Hypocrisie), et surtout *Sophronyme*, vrai poème philosophique qui n'est pas sans analogie avec *Ce que dit la bouche d'ombre*, de Victor Hugo. Ce poète y suppose un homme à la fois curieux et désespéré, qui se plaint de l'existence du mal sur la terre; un esprit lui apparaît et lui explique que ce désordre apparent, et sensible seulement à notre faible intelligence, voile un ordre profond et très réel. On reconnaît la grande idée philosophique souvent exprimée par nos romantiques. Dans le détail même, il y aurait lieu de comparer ce petit poème de J.-B. Rousseau avec celui de V. Hugo.

B.

Les cahiers de 1789.

Cours de M. DESDEVISES DU DÉZERT

Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.

Aujourd'hui, nos élections se font sur des programmes. Les candidats font des promesses, et l'histoire parlementaire n'est pas pour donner tort au proverbe : *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras.*

Les professions de foi et les programmes n'engagent à rien ; il s'est trouvé des députés plus francs que les autres pour répondre aux indiscrets qui demandaient des comptes : — « Vous ne savez donc pas la différence qu'il y a entre un candidat et un « élu ? »

La vieille mode était en ce point infiniment préférable.

Les électeurs rédigeaient eux-mêmes leur programme, et ce programme, le *cahier*, obligeait l'élu.

Un ingénieux système de criblage permettait de remonter du cahier particulier de chaque paroisse au cahier général d'un ordre tout entier.

— Cahier de paroisse.

— Les cahiers de paroisse fondus en un cahier de bailliage.

— Les cahiers de bailliage fondus (aux Etats) en un cahier de gouvernement.

— Les cahiers de gouvernement fondus en un cahier général de l'ordre.

Les trois cahiers d'une tenue d'Etats renfermaient donc l'expression complète et sincère des vœux de la nation, à un jour donné.

Le gouvernement royal restait, il est vrai, le maître d'en tenir compte ou de les laisser dans l'oubli, mais il y trouvait une mine d'indications très précieuses, que les ministres intelligents savaient mettre à profit. Bon nombre des réformes de Richelieu furent empruntées aux cahiers des Etats de 1614.

Les cahiers de 1789 forment une immense collection qui n'a pas encore été publiée *in extenso*, et qui ne pourra même jamais l'être, beaucoup de documents ayant été perdus.

Nous savons, par exemple, que les cahiers de paroisse de la sénéchaussée d'Auvergne ont été en partie perdus. M. Francisque Mège vient de publier une cinquantaine de cahiers des paroisses d'Auvergne. Les archives du Calvados ne possèdent que 36 cahiers de paroisse pour le bailliage de Vire, qui comptait 111 communes. Encore ces épaves n'ont-elles été rapportées à Caen par les soins de M. l'archiviste Benet que tout récemment, elles étaient restées au greffe du tribunal civil de Vire et avaient en grande partie disparu. (*Rev. fr.* 14 oct. 1896.)

Un grand nombre de cahiers de paroisse sont conservés aux archives nationales, série II (section législative, carton des comités).

Les archives parlementaires (1^{re} série) ont publié à peu près les 3/4 des cahiers de bailliage et un certain nombre de cahiers de paroisse, malheureusement cette publication a été faite sans critique et sans soin.

Un certain nombre de publications provinciales ont comblé des lacunes importantes pour le Nivernais, le Vivarais, le Quercy, la Navarre, le Limousin.

Certains cahiers, notamment le cahier du clergé de Rennes et celui du bailliage de Rouen, sont au British Muséum.

Ce que l'on en connaît suffit pour justifier l'opinion d'un

Conventionnel, qui y voyait « le monument historique le plus instructif et le plus honorable pour les Français ».

Tout n'est pas également bon, tout n'est pas également sincère dans cette immense collection, qui, complète, compterait peut-être 50.000 mémoires.

On doit se demander d'abord si le gouvernement n'a pas influé sur la rédaction des cahiers. On a accusé Necker d'avoir fait préparer et répandre en province des cahiers modèles, qu'il aurait tâché de faire reproduire par les communes.

Disons que, si Necker l'eût fait, il n'eût fait que son devoir de ministre; mais ce qui est plus curieux, c'est qu'il n'y a pas songé un instant. Malouet aurait voulu que le gouvernement prît l'initiative des cahiers et cherchât à influencer même les élections. Necker trouvait *dangereux et inconvenant* d'intervenir en rien dans ce qui avait trait au choix ou au mandat des députés.

Il n'y a donc pas eu de cahiers officiels.

Mais une autre et très grave difficulté se présentait : comment rédiger le cahier, comment dire ce que l'on voulait, sans rien omettre, sans blesser les autorités, sans manquer au respect dû au roi et aux pouvoirs publics ?

Pour avoir une idée de la difficulté de l'entreprise, imaginez que le gouvernement demande aux gens d'un bourg de la montagne, de Chanat ou de Saint-Genès Champanelle, quelles sont leurs idées en politique et en administration, comment ils entendent réformer la constitution politique du pays, le service des finances, la justice, l'administration générale ?

Voyez-vous l'embarras de ces braves gens, qui n'ont aucune idée générale et ne demandent au gouvernement que de leur assurer, au moins de frais possible, le maximum de protection et d'avantages qu'il se pourra ?

Dans cet embarras se présente un homme plus instruit, le plus beau parleur, la *forte tête* de la commune; il offre de rédiger la liste des doléances des habitants, on accepte avec reconnaissance, et le cahier ainsi rédigé n'est plus l'expression sincère de la volonté communale, mais l'opinion particulière d'un citoyen.

Cette influence prépondérante d'un seul homme sur les décisions de tous ne se voit pas seulement dans le Tiers-Etat. Elle est très fréquente, par exemple, dans un corps hiérarchisé comme le clergé. L'opinion particulière de l'évêque fait bien souvent loi. A Autun (Talleyrand), le cahier ne comprend que le discours de l'évêque.

Peu de clercs sont assez hardis pour oser émettre un avis contraire à celui de leur pasteur, et les procès-verbaux des

Assemblées du clergé sont remplis par les détails de la lutte, pas toujours courtoise, qui s'engagea dans leur sein entre le haut et le bas clergé.

Ailleurs, on ne se met pas en frais d'imagination, on se contente de copier le cahier de la ville chef-lieu du bailliage, ou le cahier du bailliage voisin, — ou le modèle venu de la capitale, de la province ou de Paris.

Dans la sénéchaussée de Lectoure, les notaires, avocats, procureurs tiennent bureau ouvert de plaintes et doléances toutes dressées, c'est chez eux que viennent s'adresser les conseils ou mandataires des petites communes du voisinage; — il paraît même qu'ils font payer bien cher les copies qu'ils vendent aux apprentis politiciens des paroisses.

Marseille reproduit intégralement l'instruction envoyée par le duc d'Orléans à ses procureurs.

Mais tous ces faits, qu'il était nécessaire de vous signaler, ne changent rien à l'importance du mouvement, qui a été bien plus spontané, bien plus général, bien plus sincère alors qu'il ne le serait aujourd'hui. — La difficulté des communications, la persistance de l'esprit local ont fait qu'on s'est rarement inspiré de l'idée du voisin, presque jamais de l'idée de Paris, et cette grande consultation, qui serait de nos jours l'œuvre de quelques centaines de chefs de parti, a été, en somme, aussi individuelle, aussi réfléchie qu'on pouvait le souhaiter.

Il n'en est que plus intéressant de savoir ce que voulait la France, où tendaient ses aspirations, et surtout où s'arrêtaient ses désirs.

Le 27 juillet 1789, le comte de Clermont-Tonnerre disait aux membres du comité de Constitution : « Vous pouvez, messieurs, donner une constitution à la France, le roi et la nation vous la demandent, et ils la méritent également. »

La Constitution était, en effet, voulue par tous, et il est tout à fait faux de prétendre que les députés n'avaient point reçu de leurs commettants la mission de renouveler les institutions politiques du pays. La noblesse elle-même ne soutenait plus la monarchie absolue.

Mais il s'agit de savoir comment la France comprenait cette future constitution.

L'esprit formaliste qui nous a été légué par le droit romain, et l'influence des idées exprimées par Rousseau dans le *Contrat social* exigeaient qu'il y eût un acte écrit passé entre le roi et la nation, un acte aussi complet et aussi précis que possible, réglant les droits et les devoirs de chacun, comme le propriétaire et le loca-

taire en rédigeant un pour prévenir entre eux toute contestation.

On se flattait, en cette déjà lointaine et naïve époque, de pouvoir si bien délimiter les attributions de tous les pouvoirs qu'aucun empiètement, aucun abus ne serait plus possible.

La nécessité d'une Constitution nouvelle et de sa rédaction une fois admise, la question se posait de savoir comment elle serait rédigée, et si elle serait ou non précédée d'une déclaration de principes. Cette idée était une idée anglaise. La révolution de 1688 en avait donné l'exemple. — Plus récemment les Etats-Unis avaient fait précéder leur constitution d'une Déclaration des droits.

Ce morceau philosophique convenait à l'esprit du siècle.

Cependant, l'immense majorité des cahiers n'en parle pas.

Mais Paris l'exige, — et le clergé de Dijon l'écrit.

Si les cahiers ne parlent pas tous de Déclaration des droits, tous sont unanimes dans leurs louanges pour le roi, et si, au lieu d'être l'incorrigible aristocrate qu'il était, Louis XVI eût réellement aimé son peuple, la Révolution l'eût fait, du consentement de tous, plus puissant que ne l'avait été aucun de ses prédécesseurs.

— La noblesse est bien enthousiaste :

« Vous avez, dit-elle, un roi qui vous aime, que vous aimez, que vous devez adorer comme une divinité, et qu'on pourrait à juste titre nommer l'homme-Roi, comme Jésus-Christ fut nommé l'homme-Dieu. »

Le clergé dit : que le trône *doit nous couvrir de ses ailes paternelles*.

Le roi est pour lui le bien-aimé, le père commun, le roi bien-faisant, le restaurateur de la patrie.

Le royalisme le plus ardent éclate dans les cahiers du Tiers. Louis XVI lui-même en fut ému.

« Le roi nous donne la liberté de nous plaindre : précieux bienfait. Que de grâces nous devons rendre au monarque dont la tendre sollicitude vient interroger ses sujets ! Il nous tire du néant où nous ensevelissait notre pauvreté pour nous élever jusqu'au degré de nous faire entendre de son auguste personne. Etant notre roi, il s'abaisse au point de nous servir de père ! »

La bonté du roi jette ses sujets *dans l'extase*.

« Ils ne répondent que par des larmes à l'honorable qualité de conseils et d'amis qu'il plaît à Sa Majesté de leur donner. »

Le vœu unanime de tous les bons Français est que le monarque et son auguste famille jouissent d'un Etat dont la splendeur fasse connaître à toutes les nations étrangères la richesse et les

ressources infinies de la nôtre, sa supériorité et son attachement respectueux pour la personne et le bonheur de ses souverains.

Le Tiers-Etat de Bailleul offre ses biens au roi — pour faire retentir dans l'univers entier qu'il n'est point de roi plus adoré, plus chéri, plus estimé et plus aimé que Louis XVI, roi de France et de Navarre.

On adresse à Louis XVI un véritable *Pater noster* : « Ah ! sire, notre prince, notre père, si vous entendiez les cris de votre peuple qui vous aime de tout son cœur, et souffre dans la chaîne des banalités, du droit de retention et de la dîme, nous serions bien assurés que vous nous en délivreriez bientôt. Nous vous en supplions. Ainsi soit-il. »

C'est à peine si l'on sent poindre çà et là quelques velléités d'esprit révolutionnaire.

Le Tiers-Etat de Nemours fait remarquer à Louis XVI que les bonnes intentions ne suffisent pas et « *qu'on juge les rois, comme les autres hommes, par leurs actions.* »

Le cahier de Chateaufvillain, dans le bailliage de Chaumont en Bassigny, se terminait par cette phrase très singulière :

« Donnons pouvoir à nos députés de solliciter du seigneur Roi son consentement aux demandes ci-dessus. Dans le cas où il l'accorderait, de l'en remercier, et, dans le cas où il le refuserait, de le *déroiter.* »

Mais ce sont là des faits tout à fait exceptionnels, la majorité de la nation est restée profondément royaliste, le Tiers l'est tout autant que la noblesse et le clergé, et, si l'on veut s'en assurer, il n'y a qu'à lire le résumé des cahiers présenté par le comte de Clermont-Tonnerre aux membres du comité de Constitution.

Le comte énumère d'abord les points sur lesquels tous les cahiers sont d'accord. Les voici :

1. — Le gouvernement français est un gouvernement monarchique.
2. — La personne du roi est inviolable et sacrée.
3. — La couronne est héréditaire de mâle en mâle.
4. — Le roi est dépositaire du pouvoir exécutif.
5. — Les agents de l'autorité royale sont responsables.
6. — La sanction royale est nécessaire pour la promulgation des lois.
7. — La nation fait les lois avec la sanction royale.
8. — Le consentement national est nécessaire à l'emprunt et à l'impôt.
9. — L'impôt ne peut être accordé que d'une tenue d'Etats à l'autre.

10. — La propriété sera sacrée.

11. — La liberté individuelle sera sacrée.

Y a-t-il dans ces principes quelque chose de subversif et de révolutionnaire ? Y a-t-il quelque chose de contraire au régime monarchique ?

Rien assurément, — d'autant que, sur les points particulièrement délicats, l'unanimité cesse. Il y a discordance entre les cahiers sur la part plus ou moins grande de puissance législative à laisser au roi, — sur l'organisation des futurs Etats, — sur la division des ordres, — sur les lettres de cachet, — sur la liberté de la presse.

En somme, la France voulait une constitution sage ; elle a su en poser elle-même les bases, et, avec un instinct politique très sûr, elle a recommandé à ses députés la prudence, la patience. Elle ne leur demande pas de tout faire à la fois. — « Il vaut mieux, disait un cahier, retarder pour quelque temps l'avantage que pourrait produire une vérité qu'on n'oubliera pas que de s'exposer aux inconvénients d'une illusion. » — Un autre conseille aux Etats de réformer la constitution et les impôts, et de laisser le reste de la tâche pour les assemblées subséquentes.

Si ces sages conseils n'ont pu être suivis, la faute en fut à l'entraînement, à la griserie qui suivent la victoire, mais aussi à la résistance acharnée que mirent les privilégiés à défendre leurs privilèges les plus surannés.

Cette lutte s'annonce déjà dans les cahiers de la majorité de la noblesse, et dans les cahiers du haut clergé.

Le clergé demande qu'aucune autre religion que le catholicisme ne soit tolérée dans le royaume ; — il tonne contre « cette licence dangereuse connue sous le nom de liberté de conscience » ; — il voudrait obtenir de la sagesse du roi qu'il s'opposât au projet de l'établissement d'une tolérance universelle.

Le clergé d'Amiens voudrait faire arrêter les diligences pendant l'heure des offices, « afin que les voyageurs puissent au moins satisfaire au précepte d'entendre la messe ».

A Colmar, il demande, « pour arrêter l'étonnante pullulation des Juifs, qu'il ne soit plus permis de contracter mariage qu'au fils aîné de chaque famille juive ».

Mais le clergé ne trouve pas qu'il ait trop de puissance, ni trop d'argent, ni qu'il y ait trop d'abbayes, ni que ses prélats soient trop rentés, il fait du maintien de tous ses privilèges un article de foi. Il va si loin, il considère si bien les privilèges dont il jouit « comme un minimum », que l'archevêque d'Arles va jusqu'à proposer, dans une réunion préparatoire tenue à Versailles, de

profiter de la tenue des Etats « pour faire payer par la nation dette du clergé ! »

La noblesse est tout aussi intransigeante, quand il s'agit du monopole des grades, ou des droits seigneuriaux : — « Que le Tiers-Etat cesse de troubler le calme de la noblesse jusque dans le fond des campagnes par ses plaintes si amères, si répétées et si peu méritées. Que le Tiers-Etat, satisfait de tous les droits qu'il a acquis et que la noblesse a perdus, jette les yeux sur tous les Etats de l'Europe, il y verra dans tous les royaumes une noblesse plus privilégiée que la noblesse française. »

Le droit de fournir exclusivement des officiers à l'armée est revendiqué par toute la noblesse ; — certaines chambres vont même jusqu'à demander un signe distinctif pour les femmes et filles nobles, — jusqu'à demander que les femmes portent les marques des grades militaires de leurs époux, ainsi que de tous les ordres dont ils seront décorés (noblesse d'Alençon).

La noblesse tient à garder ses garennes et ses colombiers, et un gentilhomme humoristique plaide en ces jolis termes la cause des pigeons féodaux : — « Les colombiers sont fermés bien avant la moisson et ne s'ouvrent qu'après les grains rentrés ; or, les grains répandus sur la surface de la terre seraient absolument perdus si les pigeons ne les ramassaient. *D'ailleurs cet animal étant très chaud est souvent ordonné en médicament, ce qui doit le faire conserver.* »

Le pigeon coupé en deux guérissait le mal de tête.

Ce que le bon seigneur ne dit pas, c'est que le pigeon dévaste les semailles.

La paroisse de Scy comptait en une lieue carrée 24 colombiers.

Dans le bailliage de Mantes, certains propriétaires avaient jusqu'à 50.000 paires de pigeons !

Enfin, il est un privilège auquel la noblesse ne veut absolument pas renoncer ; c'est le droit de chasse.

La chasse est l'exercice noble par excellence, et là-dessus le roi, si on lui demandait son avis, serait aussi intransigeant que ses gentilshommes.

Ses chasses réservées, et celle des princes, occupent aux environs de Paris 400 lieues carrées.

Les gardes des capitaineries ont droit en toute saison de traverser les champs et les récoltes à pied et à cheval, pour voir si le paysan ne tend pas de lacets.

A l'époque de la moisson, il faut laisser autour des nids de perdrix une touffe intacte de 9 pieds carrés.

Au moindre soupçon de braconnage, les gardes-chasse sont

prompts à tirer : — une vieille femme est tuée à Senlis, parce qu'elle ramassait des fraises des bois ; — un jeune homme, pour avoir ramassé du bois mort.

Le préjugé est tellement enraciné, que les seigneurs sont plus indulgents pour le meurtrier que pour le braconnier. — On amène devant un chef de capitainerie un paysan coupable d'avoir tué un sanglier. — Mais, monseigneur, gémit le malheureux, j'ai cru que c'était un homme. — Le seigneur réfléchit un instant et dit : après tout, si ce pauvre diable est de bonne foi : il faut le laisser aller !

On ne peut rien ajouter à ce trait.

Mais, protégé par des tribunaux qui envoyaient aux galères les perdricides et les liévricides (Mercier, *Tableau de Paris*, II, 34), le gibier pullulait : — dans certaines communes, on pense qu'il peut y avoir jusqu'à 4.000 lièvres.

Les paysans sont dévorés par cette vermine, et l'on peut dire que la suppression de cet odieux abus a été regardé par eux comme une de leurs plus précieuses conquêtes.

Ainsi le clergé s'est prononcé contre la tolérance des opinions et n'a voulu laisser supprimer ni la dîme ni les abbayes.

La noblesse a voulu conserver le monopole des grades militaires, tous ses honneurs, toutes ses pensions, tous ses droits seigneuriaux, et cette résistance a jeté la révolution dans la guerre civile.

Il m'a paru intéressant de vous présenter les cahiers rédigés par le Tiers-Etat et par la noblesse de Clermont à cette époque, et d'analyser avec vous ces documents qui contiennent les revendications de nos pères à ce moment solennel. Les cahiers de Clermont ne sont pas subversifs, et font, l'un et l'autre, honneur au patriotisme et au bon sens des hommes qui les ont rédigés.

La noblesse y fait preuve de beaucoup d'humanité, et nous lui devons une page fort intéressante sur l'Etat de l'Auvergne en 1789.

« Hérissée de pics, couverte de neige pendant une grande partie de l'année, et de côtes que les inondations ont dépouillés de leur terre, l'Auvergne est trop éloignée des mers pour se ressentir des sources abondantes de richesses que fournit le commerce maritime. Entourée de montagnes qui, pendant six mois de l'année, interceptent toute communication au levant, au midi et au couchant, les douanes forment au nord une barrière plus désastreuse encore ; privée de canaux, elle a pour toute rivière un torrent qui ne peut jamais importer, et dont il faut saisir les crues pour exporter nos denrées, aux risques de périr corps et biens au milieu des glaçons qu'entraînent les neiges. Et ce torrent est encore obstrué par la

douane de Vichy, dont les retards font souvent perdre l'occasion de profiter de la crue de l'eau. »

« La seule liberté dont jouissent ses malheureux habitants est d'aller dans toutes les parties du royaume, et même chez les puissances voisines vendre leur sueur; trop heureux, quand ils rapportent de quoi suffire à leurs impositions. »

La noblesse nous révèle pourquoi l'Auvergne payait plus d'impôts que les autres provinces; la raison en est curieuse. L'Auvergne ne paya point d'abord les gabelles; puis on lui fit payer un droit équivalent calculé au marc la livre sur la taille.

A chaque augmentation de la taille, *on a fait masse* de la taille ancienne et du droit d'équivalence des gabelles, et les impôts ont ainsi monté dans des proportions écrasantes.

Le Tiers-Etat trace avec une grande fermeté, dans son préambule, les devoirs des futurs députés.

« Fixer les lois fondamentales, mettre la liberté, la prospérité (*sic*, « pour propriété) du citoyen à l'abri du pouvoir arbitraire, rétablir l'ordre dans les finances, préparer la régénération des lois, « prévenir par de sages mesures le retour des abus, tels sont, dit-il, « les grands objets auxquels vont concourir les députés. »

Sur onze points importants le Tiers-Etat et la noblesse sont d'accord :

1. — Les Etats seront tenus au moins tous les trois ans.
2. — Les lettres de cachet seront supprimées, sauf les réserves que pourraient faire les Etats.
3. — La liberté de la presse sera déterminée par les Etats.
4. — Les lois pénales seront réformées et un conseil sera donné à l'accusé.
5. — Un parlement sera établi à Clermont.
6. — Ainsi qu'une Université de droit.
7. — Les douanes provenant de Gannat et de Vichy seront supprimées.
8. — Les huissiers-priseurs seront supprimés.
9. — Les gabelles adoucies
10. — Le prêt à intérêt sera légitimé.
11. — Tous les impôts seront remplacés par une taxe unique sur le revenu.

Il est assez piquant de voir les bourgeois et les nobles de 1789 se prononcer en faveur de cet impôt.

La noblesse demande (art. 23 de son cahier) — que la contribution unique soit supportée par tous les individus proportionnellement à toutes les propriétés et revenus de chacun, de quelque nature qu'ils soient, — et, dans l'art. 24, la noblesse engage les Etats

à trouver le moyen de faire contribuer le commerce, l'industrie, le luxe et les capitaux.

Le Tiers demande (art. 7) l'établissement d'une *taxe réelle*, unique, remplaçant tous les impôts et portant indistinctement et dans une juste proportion sur toute espèce de revenus, — et, dans l'art. 9, il établit un *subside mobilier*, portant sur les propriétés mobilières et sur les professions.

Malheureusement cet accord n'existe pas sur tous les points, et le Tiers et la noblesse sont très loin de s'entendre sur un certain nombre de chapitres très importants.

La noblesse tient absolument au *vote par ordre* et au vieux système d'organisation des Etats.

Elle veut (art. 2) que les trois ordres demeurent distincts, indépendants, égaux en pouvoirs, quel que soit le nombre de leurs membres.

Elle veut (art. 5) que les Etats d'Auvergne comprennent des députés des trois ordres comme les Etats généraux.

Elle veut (art. 16) que les officiers municipaux soient nommés dans les villes par les trois Ordres.

Le *Tiers-Etat* tient, au contraire, et absolument, au *vote par tête*.

Art. 2. — Les lois doivent, dit-il, être proposées ou consenties par la *nation* en Etats généraux.

Il veut (art. 4) que dans l'assemblée provinciale le Tiers compte autant de membres à lui seul que les deux autres ordres; il veut (art. 15) que les autorités municipales soient élues par les habitants des communes.

Il y a donc, à ce point de vue capital, antinomie complète entre les vœux du Tiers et ceux de la noblesse.

La noblesse de Clermont n'est pas exempte de préjugés.

Elle veut le maintien des justices seigneuriales (art. 14).

Elle demande la suppression des charges qui donnent la noblesse, et n'excepte de la proscription que les membres des Cours souveraines (art. 18).

Elle déclare les privilèges des deux premiers ordres *inviolables* (art. 20). La seule concession qu'elle juge utile est de permettre à toute personne *née noble* d'obtenir une sous-lieutenance dans l'armée, tandis que le décret de 1781 demandait quatre générations de noblesse.

Elle veut interdire le droit de porter des armes à tout roturier qui ne serait pas militaire (2).

Elle demande l'exemption d'impôt foncier pour les gentilshommes pauvres cultivant leur bien.

Elle demande la fondation de bourses dans les collèges « pour la pauvre noblesse » (art. 35).

Le Tiers-Etat est résolument opposé à toutes ces prétentions.

Il veut, au contraire, une large réforme de la justice : l'abolition des banalités, péages et servitudes personnelles, moyennant rachat à un taux déterminé par les Etats généraux.

Il veut l'abolition de tous les règlements généraux ou particuliers qui excluent le Tiers-Etat des emplois militaires et autres professions quelconques.

La noblesse et le Tiers-Etat se prononcent en faveur de la monarchie parlementaire ; le Tiers va même jusqu'à dire que la constitution du royaume est excellente et qu'il ne se plaint que de l'administration.

Mais la noblesse laisse au roi le pouvoir législatif dans l'inter valle d'une tenue d'Etat à une autre (art. 4).

Elle ne veut pas de commission de permanence. Elle laisse le droit d'enregistrement aux cours souveraines en l'absence des Etats.

Le Tiers-Etat veut une Constitution *précise*, qui sera imprimée, publiée, et dont chaque Français pourra prendre connaissance.

Il veut que les Etats se réunissent à jour *fixe* dans un lieu *déterminé*.

Il ne concède à aucune cour ou corps administratif le droit de représenter les Etats généraux.

Il divise son cahier en quatre chapitres principaux : *Constitution, Finances, Justice, Bien public*, et marque avec beaucoup plus de précision que la noblesse les bases du nouveau régime qu'il désire voir établi.

La noblesse a peu de demandes particulières à faire valoir.

Grands propriétaires, les gentilshommes demandent à écouler plus facilement les produits de leurs terres. Comme la province a peu de bois, ils veulent des mesures favorables au reboisement.

L'armée étant la carrière noble par excellence, ils demandent certaines garanties en faveur de l'officier ; ils veulent que sa situation soit moins précaire, et qu'il ne puisse être révoqué qu'après enquête et jugement contradictoire.

Là se bornent à peu près les revendications particulières des corps de la noblesse.

Le Tiers-Etat est infiniment plus exigeant, et l'esprit très positif de la province se manifeste très clairement dans le chapitre relatif aux finances.

Les députés devront demander :

La liquidation de la dette nationale ;

La fixation des dépenses ordinaires de chaque département;

La détermination à un taux modéré des dépenses variables;

La révision des pensions;

Leur réduction progressive;

Le retranchement des dépenses superflues.

Il faut que la nation ait sa caisse distincte de celle du roi.

S'il est absolument nécessaire de lever de nouveaux impôts, ils porteront sur le luxe et sur les capitalistes : les créanciers de l'Etat subiront l'impôt sur la rente.

L'égoïsme provincial se traduit même très nettement dans la disposition relative aux gabelles.

On en demandera la suppression ou du moins l'atténuation.

Et, si les gabelles sont augmentées, on demandera qu'au moins cette aggravation ne s'applique plus à l'Auvergne.

Pour le commerce, le Tiers-Etat réclame l'uniformité des poids et mesures, la suppression des digues et pellières établies sur les rivières et qui gênent la navigation.

Mais les patrons clermontois ne sont pas sans inquiétude au sujet de la suppression des jurandes, et ils demandent qu'en cas de suppression, les droits des veuves et des enfants des patrons décédés soient conservés.

Voilà donc des cahiers qui appartiennent à une province très sage, à une ville très paisible. Il est évident que chaque ordre a apporté à leur rédaction toute la bonne volonté, toute la complaisance possible. On a fait de son mieux pour s'entendre, et on n'y est pas arrivé, parce que l'entente est impossible et n'aurait pu s'opérer que par l'effet du temps.

Comme le tempérament national, la faiblesse du roi et la force des choses n'ont pas permis au temps de faire son œuvre et ont précipité la Révolution, le désaccord a dégénéré en mésintelligence, et la mésintelligence dégénérera en violence, sitôt que l'on passera de la théorie à la pratique, de l'idée philosophique et philanthropique au fait brutal.

G. DESDEVICES DU DÉZERT.

Les principaux courants de la littérature française au XIX^e siècle.

Cours de M. Victor GIRAUD

Professeur à l'Université de Fribourg (Suisse).

LEÇON DE CONCLUSION (1).

« ... Il y a une philosophie sous toute littérature. Au fond de chaque œuvre d'art est une idée de la nature et de la vie ; c'est cette idée qui mène le poète ; soit qu'il le sache, soit qu'il l'ignore, il écrit pour la rendre sensible, et les personnages qu'il façonne comme les événements qu'il arrange ne servent qu'à produire à la lumière la sourde conception créatrice qui les suscite et les unit. »

(TAINE, *Hist. de la Litt. angl.*, t. 1, p. 221.)

MESSIEURS,

« Il faut toute une vie d'analyse pour une heure de synthèse », aimait à dire Fustel de Coulanges. J'aime à croire qu'il exagérait un peu. Mais le précepte avait du bon. Et, sans le prendre au pied de la lettre, — puisqu'enfin nous n'avons pas même mis trois ans à étudier ensemble, à démêler, à « analyser » les principaux courants de la littérature française au XIX^e siècle, — je voudrais, dans cette dernière leçon, embrasser avec vous d'une vue d'ensemble le chemin parcouru, et dégager les conclusions

(1) Ce cours a été professé durant cinq semestres consécutifs (de novembre 1894 à avril 1897). Il a été divisé de la manière suivante : 1°) *La littérature française de 1800 à 1830 et les origines du Romantisme* ; — 2°) *Le développement de la littérature romantique en France, de 1830 à 1840* ; — 3°) *La littérature française de 1840 à 1850 et les origines du Réalisme* ; — 4°) *Le développement de la littérature réaliste et naturaliste en France de 1850 à 1880* ; — 5°) *La littérature française contemporaine*. — Des 135 leçons qui composent ce cours, deux seulement, outre celle qu'on va lire, ont été rédigées et publiées : la leçon d'ouverture, et une autre, sur *Sully-Prudhomme*, qui a paru ici même (n° du 16 juin 1896).

les plus générales et, si je ne me trompe, les plus assurées, qui me paraissent ressortir de nos études communes.

I

Trois mots peuvent servir à caractériser les étapes successives de l'évolution littéraire en France au XIX^e siècle : *Romantisme*, — *Naturalisme*, — *Idéalisme* (ce dernier terme me semble plus compréhensif que celui de *Symbolisme*). — Partie d'un classicisme de décadence, auquel Rousseau vient de donner le coup de grâce, la littérature française, au sortir de la Révolution, a promptement évolué vers le romantisme. Puis, vers le milieu du siècle, nous la voyons évoluer vers le naturalisme. Et enfin, de nos jours, le naturalisme comme le romantisme étant mort de ses propres excès, elle évolue sous nos yeux vers l'idéalisme.

Classicisme, romantisme, naturalisme, idéalisme, que devons-nous entendre par ces mots ? Ce qu'ils expriment avant tout, ce sont des *doctrines d'art* ; ils sont, si l'on préfère, des moyens abrégatifs et commodes de traduire un certain idéal littéraire, certaines préférences esthétiques. Le classicisme, lui, a pour trait essentiel — dans l'âme de l'artiste comme dans l'œuvre d'art — la prédominance de la raison sur la sensibilité et sur l'imagination ; et de là procèdent l'équilibre des parties et des facultés, le respect des règles et des anciens poussé parfois jusqu'à la superstition, l'obligation pour l'écrivain d'exprimer des idées dans son œuvre, et enfin le désir, la poursuite et le culte de l'impersonnalité. — Le romantisme, au contraire, a pour principe l'exaltation de la personnalité : et de là tant de bruyantes revendications en faveur de la « liberté de l'art », le débordement du lyrisme, la proclamation des droits supérieurs de l'imagination et de la sensibilité et, comme moyen d'« affranchissement », le recours aux littératures étrangères. — Et tandis que le naturalisme semble avoir pour objet propre et pour fonction de représenter fidèlement, exactement la nature, sans y rien ajouter, l'idéalisme prétend avoir le droit et l'obligation même d'interpréter cette réalité, d'en pénétrer le sens intime : persuadé que ce sont les idées qui mènent le monde, il revendique pour l'art et pour l'artiste la faculté de les rechercher et de les exprimer.

Telles sont les doctrines et les écoles qui se sont, durant ce siècle, succédé sur la scène de l'histoire littéraire. Pourquoi se sont-elles succédé si vite, et dans cet ordre ? Ce fut l'œuvre des grands courants généraux, dont l'opposition ou l'entre-croisement expliquent la fortune ou la ruine des écoles diverses et les ca-

ractères distinctifs des œuvres maitresses d'une époque déterminée.

Or, dès le début de nos recherches, nous avons pu reconnaître l'existence de trois principaux courants que nous avons appelés : le courant classique, le courant romantique et le courant des littératures étrangères ou courant cosmopolite. Trois œuvres assez considérables de la fin du xviii^e siècle les représentent chacun d'eux assez nettement : l'*Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain*, par Condorcet (1793), qui est comme le testament philosophique du siècle finissant ; l'*Essai sur les Révolutions*, de Chateaubriand (1797), et le livre de *la Littérature* de M^{me} de Staël (1800). Ces trois ouvrages contiennent en germe presque toute la littérature du xix^e siècle.

Ces divers courants — qui sont, à vrai dire, des courants philosophiques presque autant que littéraires — ont des origines assez diverses. Le premier, le courant classique, vient en droite ligne de la Renaissance : de son mouvement propre, il se porte à la restauration de l'idéal antique. Le second, le courant romantique, a des origines encore mal définies, en grande partie étrangères, semble-t-il, ou, pour parler plus exactement, septentrionales et protestantes ; et Rousseau en est, en France, le premier et presque complet représentant. Quant au courant cosmopolite, qui est intermédiaire entre les deux autres et qui, parfois, se distingue malaisément de l'un ou l'autre d'entre eux, il a, lui aussi, de fort lointaines origines : collaborateur actif, au xvi^e et même au xvii^e siècle, du vieil humanisme, et, à ce titre, orienté vers l'Europe méridionale, il s'est, au xviii^e siècle, dérivé, et de plus en plus, vers le nord.

Les grands courants ainsi déterminés et définis, voyons-les maintenant aux prises dans leur action réciproque.

C'est au courant romantique qu'appartient la première œuvre de génie du xix^e siècle : publié en 1802, le *Génie du Christianisme* mériterait d'être surnommé la Bible du romantisme. Un moment déconcertés par cette victorieuse prise de possession, les classiques unissent leurs efforts pour résister à l'école nouvelle : poètes, historiens et critiques, philosophes, idéologues ou savants, Marie-Joseph Chénier, Volney, Daunou, Tracy, Cabanis et Laplace, tous, chacun à sa manière, maintiennent et défendent contre l'audacieux novateur les pures traditions du xviii^e siècle. Mais Chateaubriand redouble : il donne les *Martyrs* en 1809 ; et M^{me} de Staël intervenant alors avec son beau livre *De l'Allemagne* (1810),

c'est le courant cosmopolite qui tend à se fondre avec le courant romantique.

Le romantisme semble dès lors avoir cause gagnée. Tandis que Chateaubriand continue son œuvre, autour de lui Bonald, Joseph de Maistre, un peu plus tard Lamennais, livrent le même combat. Non pas sur tous les points, mais sur un certain nombre de points, le groupe de M^{me} de Staël, les Benjamin Constant, les Sismondi, les Faurel, continuent à leur prêter son appui : *Adolphe* est de 1816 ; et *Adolphe*, c'est *René*, moins la poésie.

Pendant, les classiques, favorisés d'ailleurs par les maladroites de la Restauration, ne se tiennent pas pour battus : ils transportent la lutte du terrain littéraire sur le terrain politique et religieux : les *Chansons* de Béranger et les *Pamphlets* de Paul-Louis Courier sont de la même époque que *l'Essai sur l'Indifférence* (1817-1821), et y répondent.

Mais voici que, coup sur coup, le romantisme remporte une série de victoires : les *Méditations* paraissent (1820), dotant l'école nouvelle et la France d'une poésie toute neuve, celle-là même dont Chateaubriand avait fait naître, mais n'avait pu satisfaire le besoin. Aux côtés de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo publient leurs premiers vers : le *Cénacle* se constitue, la *Muse française* se fonde (1823) ; Hugo lance la retentissante *Préface de Cromwell* (1827), qui le pose en chef d'école, et, trois ans après, à la représentation d'*Hernani*, il conquiert le théâtre, la dernière citadelle du classicisme. De 1830 à 1840, le romantisme est partout triomphant : poésie, drame, roman, critique, histoire, avec Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, avec Mérimée, Balzac et George Sand, avec Sainte-Beuve, avec Thierry et avec Michellet, il renouvelle — ou déforme — tous les genres. C'en est fait, semble-t-il, du classicisme. Le courant romantique a tout envahi.

Et pourtant, parmi ces succès de l'école adverse, quelques écrivains, historiens, dramaturges, poètes même — et mauvais poètes —, Thiers et Mignet, Scribe et Casimir Delavigne, classiques de tempérament et de doctrines, conservent encore la faveur du public. De son côté, discrètement, à petit bruit, l'ancien groupe de M^{me} de Staël, alors représenté par quelques universitaires, — les débris de la rédaction du *Globe*, le fameux « triumvirat de la Sorbonne », Cousin, Villemain, Guizot, — ce groupe, dis-je, se détache du romantisme, et peu à peu revient à la tradition classique. Enfin, il n'est pas jusqu'aux romantiques eux-mêmes, qui, à mesure qu'ils se développent, ne semblent renoncer, au moins en partie, à l'intransigeance de leurs principes : ils s'objectivent, se classicisent dans une certaine mesure. Evi-

demment, une réaction contre les excès du romantisme est prochaine : les triomphes de Rachel, la chute des *Burgraves* (1843), le succès de la *Lucrèce* de Ponsard sont autant de défaites à l'actif de l'ancien *Cénacle*.

Et le mouvement s'accélère ; les défections se multiplient : Sainte-Beuve après Stendhal, et Mérimée après Sainte-Beuve ; et, pendant que Balzac travaille à sa *Comédie humaine*, c'est George Sand, à son tour qui transforme du tout au tout sa manière. D'autres influences agissent dans le même sens : le socialisme, le positivisme, l'hégélianisme viennent tour à tour battre en brèche l'individualisme romantique. Venue d'Allemagne, favorisée d'ailleurs par les remarquables progrès des sciences positives, une idée nouvelle, et qui offre plus d'une analogie avec la *raison* impersonnelle des classiques, l'idée de la *Science*, s'élève peu à peu sur les débris de l'idéal inauguré par Chateaubriand, et conquiert la maîtrise des intelligences. En moins de dix ans, l'évolution est achevée le cercle révolu, la situation presque entièrement retournée. En 1850, le courant romantique, s'il existe encore, est passé comme à l'arrière-plan de l'histoire littéraire ; fortifié et accru du courant cosmopolite, le courant classique, transformé d'ailleurs et sinon épuré, du moins singulièrement élargi, reparait sous un nom nouveau : le *réalisme* ou *naturalisme* va bientôt tout envahir.

Et comme en 1830, les talents sont mûrs, les grandes œuvres sont toutes prêtes. En 1852, Dumas fils donne sa *Dame aux Camélias*, Gautier ses *Émaux et Camées*, Renan son *Averroès*. En 1853, Leconte de Lisle publie ses *Poèmes antiques*, Taine son *La Fontaine*, ce pendant que, représentant attardé d'un autre âge, Hugo lance son impuissante protestation lyrique des *Châtiments*. On l'écoute encore, mais on ne le suit plus. Autour des jeunes et nouveaux maîtres, Taine et Renan, Dumas fils et Leconte de Lisle, critiques et historiens, romanciers et dramaturges, poètes même, les Schérer et les Fustel de Coulanges, les Augier et les Flaubert, les Coppée et les Sully-Prudhomme, tous courbés sur le réel, collectionnant les « *petits faits vrais* », se livrent à « une grande enquête sur l'homme (1) », et s'efforcent, — les plus grands du moins, —

(1) Ces deux expressions sont de Stendhal et de Taine, et je les trouve dans deux curieux articles que Taine a négligé de recueillir. Le premier, sur les romans d'I Hector Malot, a paru dans les *Débats* du 19 décembre 1865. « Ce qui leur a manqué, disait Taine en parlant de ces romans, pour les mettre à leur rang dans l'opinion publique, c'est probablement ce qui, à mes yeux, fait leur principal mérite. Ils n'ont rien d'énorme... Ils sont composés de faits. voilà leur excellence... » Et, dans un autre article des *Débats* sur l'*Esprit des femmes de notre temps*, par C. Selden, article qui ne figure que dans la seconde édition des *Essais de critique et d'histoire* : « Du roman à la critique et de la

d'enfermer dans la forme la plus parfaite et la plus impersonnelle possible le petit coin de la nature qu'il leur a été donné d'observer. Le mouvement devient si fort, si universel, si irrésistible, que les plus authentiques survivants du romantisme, un Sainte-Beuve, un Michelet, un Victor Hugo lui-même, sont obligés, tant bien que mal, de s'accommoder aux exigences nouvelles : les *Nouveaux Lundis*, la *Montagne* et la *Légende des Siècles* sont des œuvres contemporaines des premiers essais de M. Emile Zola, et manifestent les mêmes tendances.

Mais le naturalisme, comme le romantisme, devait périr par son propre triomphe. Il n'avait pas su profiter, ou plutôt il avait abusé de sa victoire. A force de ne voir partout que des faits, on avait oublié les idées. Dans l'ivresse des conquêtes scientifiques — ou prétendues telles — avait failli sombrer la préoccupation sociale, religieuse et morale. Les disciples, qui n'avaient ni la largeur ni l'élévation d'esprit des maîtres, mirent tout en œuvre pour compromettre et pour ruiner la doctrine. On rétrécit l'art, et l'on appauvrit la nature. Après avoir régné sans conteste durant vingt années, de 1850 à 1870, le naturalisme devait connaître, lui aussi, l'amertume des morts trop lentes. Déjà, quelques-uns des chefs, commençant à pressentir les dangers de l'avenir, réagissaient courageusement contre une partie de leur œuvre, contre eux-mêmes : tels furent au premier rang Dumas fils et Taine. D'autres, romantiques impénitents et mal convertis, une George Sand, un Michelet, un Hugo, ou écrivains d'éducation toute romantique, comme Octave Feuillet, n'avaient cessé de revendiquer les droits de « l'idéal dans l'art » ; et l'on recommençait à les écouter et à les comprendre. Des poètes, des philosophes, Caro, M. Sully-Prudhomme, se faisaient l'écho des mêmes préoccupations. Et les événements de 1870, en remuant jusque dans ses plus intimes profondeurs la conscience nationale, en donnant aux âmes une violente secousse

critique au roman, la distance aujourd'hui n'est pas grande. Les deux genres se sont si bien transformés depuis trente ans, qu'en partant de points très éloignés, ils sont venus se rencontrer sur le même terrain. L'un et l'autre sont maintenant une grande enquête sur l'homme, sur toutes les variétés, toutes les situations, toutes les dégénérescences de la nature humaine. Par leur sérieux, par leur méthode, par leur exactitude rigoureuse, par leur avenir et leurs espérances, tous deux se rapprochent de la science. On peut blâmer une pareille tendance, mais on ne peut nier qu'elle ne soit dominante, ni contester qu'au bout d'un ou deux siècles l'enquête poursuivie sur tous les points du présent et du passé, ordonnée en système, assurée par des vérifications constantes, ne doive renouveler les conceptions les plus importantes de l'esprit humain. » — Voir encore du même écrivain un article bien remarquable sur le *Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte, dans les *Débats* du 6 juillet 1864.

morale, précipitent le mouvement. Le courant romantique, qui, quelques années auparavant, semblait avoir presque complètement disparu de l'horizon littéraire, se reforme peu à peu sous un autre nom, et l'idéalisme est à la veille de recueillir la succession du naturalisme.

Au lendemain de 1870, en effet, les influences étrangères entrent en jeu ; mais elles agissent en sens inverse de l'action qu'elles avaient exercée vingt ou trente ans auparavant. Visiblement, le courant cosmopolite se détache du naturalisme, tel du moins qu'on entendait ce mot alors en France, et il suffit de rappeler à cet égard les noms de MM. de Vogüé et Paul Bourget. Vers le même temps, M. Brunetière commence sa vigoureuse campagne contre « le roman naturaliste » : on nous révèle tour à tour George Eliot et Tolstoï, Schopenhauer et Ibsen ; Wagner, Nietzsche et Ruskin nous donnent des conseils tantôt identiques et tantôt contradictoires ; ce qu'on a appelé le « néo-christianisme » procède en grande partie de ces aspirations nouvelles et de ces « révélations » diverses. En 1886, M. de Vogüé publie son *Roman russe*. Et, depuis ce moment, aidé du courant cosmopolite, le courant idéaliste gagne tout le terrain que perd — lentement, mais sûrement — le courant naturaliste. A l'heure actuelle, le naturalisme est chose aussi morte que pouvait l'être le romantisme vers 1850. Nous sommes, à peu de chose près, dans la situation où l'on était aux environs de 1820. Dans les œuvres de quelques-uns de nos contemporains, nous avons comme les éléments épars d'un nouveau *Génie du Christianisme*. Dans le *Roman russe* de M. de Vogüé, nous avons déjà notre *Allemagne*. Nous n'attendons plus que notre *Lamartine* (1).

II

Messieurs, si le mot n'était pas bien ambitieux, je dirais que nous venons d'esquisser la philosophie de l'histoire littéraire du siècle qui s'achève. Mais il me semble que ce n'est pas seulement ce que vous attendez de moi. L'histoire, vous disais-je tout au début de ce cours, n'est pas une science purement spécula-

(1) Ceci reste vrai, je crois, même après *Cyrano de Bergerac*. J'estime, en effet, avec M. Jules Lemaitre, que la poésie de M. Edmond Rostand, — dont je ne voudrais pas paraître contester les mérites, — bien loin d'« ouvrir un siècle », « prolonge, unit et fond en elle sans effort, et certes avec éclat, et même avec originalité, trois siècles de fantaisie comique et de grâce morale ». Pour trouver quelques pressentiments de cette poésie nouvelle qu'on finira bien par nous donner, après en avoir tant parlé, c'est, si je ne me trompe, bien plutôt dans certaines pièces de Verlaine, peut-être même de Sully-Prudhomme, qu'il faudrait les chercher.

tive : à tous ceux qui veulent l'interroger sincèrement, elle offre d'instructives et utiles leçons ; elle est pour eux comme un vaste champ d'expériences où ils apprennent à juger de la force vitale des idées et des doctrines. Or, il a été tenté beaucoup d'expériences littéraires en ce siècle ; et il serait bien extraordinaire que l'enquête à laquelle nous nous sommes livrés ne nous servît pas à modifier ou à préciser l'idée que nous pouvons nous faire de la littérature française en général et de la fonction propre du génie français, — de l'état présent et peut-être du prochain avenir de notre littérature contemporaine, — enfin du rôle littéraire de la Suisse française. Voyons plutôt.

Et d'abord, au sortir de ce dernier siècle d'histoire littéraire, la littérature française nous apparaît, encore et toujours, comme étant essentiellement classique. Je prends le mot, cela va sans dire, au sens le plus large et le plus général, et j'entends tout simplement par là, que, comme les grandes littératures de l'antiquité grecque et latine, la littérature française semble avoir pour objet, pour fonction et pour raison d'être historique de conserver en elle-même et d'entretenir dans le monde moderne le goût de la raison, le culte de l'humanité et l'instinct de la sociabilité. C'est pour avoir voulu, dans sa rage d'individualisme, violer cette loi fondamentale du génie français, que le romantisme a été si promptement ruiné. C'est pour avoir, par la théorie de l'art pour l'art, par ses insolentes et brutales prétentions matérialistes, aussi mal respecté la même loi, que le naturalisme a fini par succomber à son tour. Et si le pseudo-classicisme des écrivains du premier Empire et le naturalisme des romanciers de la troisième République a mis si longtemps à périr sous les coups victorieux de leurs adversaires, la raison en est sans doute que, en dépit de leurs étroitesse respectives, ces deux doctrines d'art étaient, à tout prendre, demeurées plus fidèles que le romantisme à l'idéal esthétique qui, pendant plus de deux siècles, était resté le nôtre, et qui avait fait la fortune européenne de notre littérature. Nos jeunes « idéalistes » feraient bien d'entendre la leçon.

Héritière légitime de la tradition antique, la littérature française doit-elle, à ce titre, et pour valoir tout son prix, demeurer jalousement fermée aux littératures voisines ? Quand tout notre passé littéraire ne répondrait pas à cette question, l'histoire littéraire de notre siècle y répondrait assez éloquemment. Par trois fois en ce siècle, nous l'avons vu, la littérature française s'est largement ouverte aux influences étrangères ; et ces influences, bien loin de contrarier son évolution naturelle, l'ont favorisée et aidée au contraire. Et elle a d'ailleurs largement rendu à ses voisines les

services qu'elle en recevait : par elle, les diverses littératures européennes ont pu communiquer et communier entre elles, et, peut-être, grâce à l'image épurée qui leur était offerte de leur propre génie, prendre une plus forte et plus juste conscience d'elles-mêmes (1). Nous pouvons en conclure que le cosmopolitisme, — en littérature tout au moins, — est, pour nous, Français, chose parfaitement légitime et désirable ; et, quelques excès qu'il puisse y avoir dans notre « tolstoïsme » et notre « ibsénisme » actuels, nous aurions tort de trop vivement nous en plaindre.

Ici, Messieurs, nous touchons à une autre question : celle du présent et de l'avenir de notre littérature. La littérature française contemporaine, nous l'avons constaté, est ou devient invinciblement idéaliste : c'est là un fait que certains peuvent déplorer, mais qu'il est impossible de contester sérieusement. J'estime, pour ma part, qu'il y a lieu de s'en féliciter. S'il n'y a pas d'art, pas de grand art surtout sans idéal, il n'est pas mauvais, pour la littérature de demain, qu'elle soit très profondément pénétrée de ce principe. De plus, il n'y a pas trop à craindre, comme au temps du romantisme, qu'elle obéisse trop aisément aux suggestions de la sensibilité et de l'imagination individuelles, qu'elle perde le salutaire contact de la réalité, qu'elle s'enivre en un mot des vaines fumées d'un idéal malsain et chimérique. Elle n'a pas impunément traversé le naturalisme ; elle n'en aura pas en vain subila forte discipline ; et il semble, à plus d'un signe, que sa tâche et sa mission, ce sera de *faire sortir*, si je puis dire, *l'idéal du réel*, et de concilier ainsi les diverses tendances qui se sont donné carrière au cours de ce siècle. — On voudrait seulement que cette littérature fût un peu plus *artiste*, moins prompte à rejeter comme une parure inutile ce culte du beau et ce souci de la forme qui nous ont été légués par l'antiquité ; — plus vraiment *sociale* aussi, on veut dire moins obscure, moins dédaigneuse du vulgaire, plus soucieuse, comme disait Pascal, de « remplir tous nos besoins ». Peut-être est-ce surtout à nos poètes, encore trop engagés dans les leçons et les souvenirs du Parnasse, que cette dernière observation pourrait être adressée. Si nous devons avoir notre Lamartine, on souhaiterait à ce poète si impatientement attendu de ressembler un peu à son aîné : puisse-t-il, comme lui,

(1) « Oh ! le beau jour que celui où l'esprit français prendra corps à corps l'esprit allemand et le déshabillera de ses oripeaux métaphysiques ! Il y a déjà quarante ans, l'illustre Kreutzer me disait : « Il m'arrive une chose extraordinaire : je ne puis comprendre la philosophie allemande que si elle m'est expliquée par un Français. » (Edgar Quinet, article inédit, cité par J.-M. Villefranche, *les Illustrations et les Célébrités du XIX^e siècle*, 6^e série ; Bloud et Barral, Paris, p. 48-49).

n'avoir pas fréquenté les « cénacles », et, avant de publier ses vers, avoir beaucoup travaillé et surtout avoir vraiment vécu !... — Si quelques-uns de ces desiderata étaient en voie d'être réparés, surtout si les talents ne viennent pas à manquer, il semble qu'il n'y ait pas trop d'inquiétudes à avoir sur les destinées de la littérature du vingtième siècle. Le siècle qui finit, à bien des égards, mériterait d'être comparé au XVI^e siècle. Qui sait si, comme le XVI^e siècle, il ne sera pas suivi, chez nous, d'un nouvel âge classique, aussi glorieux, aussi rempli d'œuvres et d'idées que celui dont nous sommes si justement fiers ?

Quelle pourra être, dans cette littérature ainsi renouvelée, la part d'action de la Suisse romande ? Ici encore, l'histoire nous fournit une réponse. Durant tout le cours de ce siècle, la Suisse romande, en vertu d'une tradition ininterrompue, a donné à la littérature française un certain nombre d'écrivains, dont aucun, certes, n'a valu Rousseau, mais qui tous ont laissé un nom et une œuvre. Qu'on songe à ce qui manquerait à l'histoire des lettres françaises au XIX^e siècle, si M^{me} de Staël et Benjamin Constant, Vinet et Scherer n'avaient pas écrit. Or, tous ou presque tous ces écrivains ont dû, remarquons-le, leur succès et leur influence à un double trait de caractère qui, dans la grande famille littéraire, leur a composé une physionomie nettement distincte : ils ont eu, à un haut degré, l'esprit cosmopolite et la préoccupation morale. Ceux qui les suivront feront bien de ne pas renoncer à cette originalité où il faut reconnaître, ce semble, l'apport propre d'une race particulière. Cet apport, moins que jamais, les Français du XX^e siècle seront disposés à s'en passer. Et vous pouvez voir, Messieurs, par l'exemple de M. Edouard Rod, qui représente si dignement et si heureusement parmi nous cette tradition qui est la vôtre, tout ce qu'elle peut encore produire d'œuvres fortes et durables.

VICTOR GIRAUD.

Sujets de devoirs.

Université de Rennes

LICENCE ÈS LETTRES.

Composition française.

1. Du rôle des *puissances trompeuses* dans la vie intellectuelle, morale et sociale de l'homme, d'après Pascal.

2. Les moralistes français du XVII^e siècle.

Thème latin.

1. La Fontaine, *Le paysan du Danube* : « Il ne faut point juger des gens sur l'apparence, — ainsi qu'au labourage ».

2. *Ibid.* « Qu'avez-vous appris aux Germains ? — Cette éloquence entretenir. »

Versions latines.

1. Cicéron, *Lettres familières*, XVI, 4.

2. Tacite, *Annales*, XIII, 21.

Géographie.

1. Les ports de la Manche.

2. Madagascar.

3. La Mer Noire.

Histoire ancienne.

Les Séleucides.

Histoire du Moyen-Age.

L'empereur Louis de Bavière.

Histoire de la philosophie.

1. Exposer la doctrine de Socrate d'après laquelle « la vertu est une science ». Montrer quelles modifications lui a fait subir Platon.

2. La théorie kantienne du jugement.

Philosophie.

1. La perception visuelle du mouvement.

2. Comment détermine-t-on la cause d'un phénomène ?

3. L'induction et la déduction constituent-elles, au point de vue psychologique, des opérations très distinctes ?

Langue et littérature allemandes.

1. *Agrégation.* — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène I, jusqu'à : « Plus du vingt-septième... ».

Version. — *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 74, Zur Sache, jusqu'à : « Aber dieses Schrecken ».

Dissertation. — Les théories dramatiques de Lessing.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Die deutsche Romantik.

2. *Agrégation.* — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène I : « Plus du vingt-septième... », jusqu'à la fin de la scène.

Version. — *Hamburgische Dramaturgie* : « Aber dieses Schrecken... — Man hat sich... ».

Dissertation. — Goethes Faust als Vertreter der Sturm-und Drangperiode.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Das deutsche Volkslied.

3. *Agrégation.* — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène II : « On y va... », jusqu'à la fin de la scène.

Version. — *Hamburgische Dramaturgie* : « Man hat sich... — Das Mitleid sagt ».

Dissertation. — Examiner les trente premiers vers du *Minnetrank* de Tristan au point de vue de la langue et de la métrique.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Die klassischen Tragödien Goethes.

Versions anglaises.

1. Others affect the stiff and swelling phrase ;
Their muse must walk in stilts, and strut in stays :
The sense they murder, and the words transpose,
Lest poetry approach too near to prose.

See tortur'd reason how they pare and trim,
And, like Procustes, stretch, or lop the limb.

Waller, whose praise succeeding bards rehearse,
Parent of harmony in English verse,
Whose tuneful muse in sweetest accents flows,
In couplets first taught straggling sense to close.

In polish'd numbers, and majestic sound,
Where shall thy rival, Pope, be ever found ?
But whilst each line with equal beauty flows,

E'en excellence, unvaried, tedious grows.
 Nature, through all her works, in great degree
 Borrows a blessing from variety.
 Music itself her needful aid requires
 To rouse the soul, and wake our dying fires.
 Still in one key, the nightingale would tease :
 Still in one key, nor Brent would always please
 Here let me bend, great Dryden, at thy shrine,
 Thou dearest name to all the tuneful nine.
 What if some dull lines in cold order creep,
 And with his theme the poet seems to sleep ?
 Still, when his subject rises proud to view,
 With equal strength the poet rises too.
 With strong invention, noblest vigour fraught,
 Thought still springs up and rises out of thought
 Numbers, ennobling numbers in their course,
 In varied sweetness flow, in varied force ;
 The powers of genius and of judgment join,
 And the whole art of poetry is thine.

Ch. CHURCHILL.

2. A man is a bubble (said the Greek proverb), which Lucian represents with advantages and its proper circumstances, to this purpose ; saying, that all the world is a storm, and men rise up in their several generations, like bubbles descending *a Jove pluvio*, from God and the dew of heaven, from a tear and drop of rain, from nature and Providence : and some of these instantly sink into the deluge of their first parent, and are hidden in a sheet of water, having had no other business in the world, but to be born, that they might be able to die : others float up and down two or three turns, and suddenly disappear, and give their place to others : and they that live longest upon the face of the waters, are in perpetual motion, restless and uneasy ; and, being crushed with the great drop of a cloud, sink into flatness and a froth ; the change not being great, it being hardly possible it should be more a nothing, than it was before. So is every man : he is born in vanity and sin ; he comes into the world like morning mushrooms, soon thrusting up their heads into the air, and conversing with their kindred of the same production, and as soon they turn into dust and forgetfulness : some of them without any other interest in the affairs of the world, but that they made their parents a little glad and very sorrowful : others ride longer in the storm ; it may be until seven years of vanity be expired, and then peradventure the sun shines hot upon their heads, and they fall into the shades below, into the cover of death and darkness of the

grave to hide them. But if the bubble stands the shock of a bigger drop, and outlives the chances of a child..., then the young man dances like a bubble, empty and gay, and shines like a dove's neck, or the image of a rainbow, which hath no substance, and whose very imagery and colours are fantastical; and so he dances out the gaiety of his youth, and is all the while in a storm, and endures, only because he is not knocked on the head by a drop of bigger rain... or quenched by the disorder of an ill placed humour.

Jeremy TAYLOR.

Thèmes anglais.

1. Molière, *Le Misanthrope*, la scène du sonnet jusqu'à : « La peste de ta chute... ».

2. La Fontaine, *Les Animaux malades de la peste*, jusqu'à : « Au dire de chacun étaient de petits saints ».

Dissertations anglaises.

1. The comparative merits of rhymed and of blank verse in English as a medium of poetic expression.

2. What are the main reasons which, in your opinion, account for the decay of the English drama?

Thème grec.

LICENCE.

1. Si nous peignons des statues et que quelqu'un vint nous critiquer et nous dire que nous n'appliquons pas les plus belles couleurs aux plus belles parties de l'être vivant, que les yeux, qui sont une très belle chose, ne sont pas enduits de vermillon, mais de noir, nous croirions nous justifier raisonnablement en disant : « Homme admirable, ne pense pas qu'il nous faille peindre les yeux si beaux qu'ils ne paraissent pas être des yeux, ni d'ailleurs les autres parties, mais examine si nous donnons à chaque partie ce qui lui convient et si nous faisons un bel ensemble ». Et maintenant ne nous force pas d'attacher à nos gardes un bonheur qui fera d'eux tout autre chose que des gardes. Nous pouvons, en effet, revêtir les agriculteurs de longues tuniques, les chamarrer d'or et leur faire travailler la terre pour leur plaisir ; faire coucher les potiers à droite de leur feu, occupés à boire et à se régaler, laissant à côté leur roue, et ne leur faire façonner l'argile qu'autant qu'ils le désirent ; rendre de cette sorte heureux tous les autres pour que la cité entière soit heureuse.

2. Mais ne nous fais pas ce reproche ; car si nous t'obéissons,

l'agriculteur ne sera plus agriculteur, ni le potier, potier, ni aucun autre de ceux qui ont des situations d'où résulte une cité. Or l'importance de quelques-unes est moindre ; si, en effet, les cordonniers étaient de mauvais ouvriers, corrompus et feignant d'être cordonniers sans l'être en réalité, il n'y aurait aucun dommage pour la cité. Mais si les gardes des lois et de la cité ne sont pas tels, tout en semblant l'être, tu vois qu'ils détruisent de fond en comble toute cité et que d'autre part seuls ils ont l'occasion de bien administrer et de rendre heureux. Si donc nous voulons de vrais gardes, rendons-les le moins possible dangereux pour l'Etat. Il faut examiner si nous établissons des gardes en ayant pour but qu'ils aient le plus de bonheur possible ; ou si, considérant l'ensemble de la cité, il faut forcer et persuader les gardes de faire en sorte d'accomplir leur œuvre en excellents ouvriers.

AGRÉGATION.

1. Montaigne, *Essais*, II, 32 : « Or ce livre de quoi je parle — Antonius contre Cicero. »

2. *Ibid.* : « Il ne faut pas juger ce qui est possible — et que je ne mescrois non plus. »

Sujets de compositions.

Université de Nancy

LICENCE ÈS LETTRES.

1^o Epreuves communes.

Dissertation française.

A. — On lit, dans *l'Esthétique* de Hegel, le passage suivant : « L'actuel seul a de la vie et de la fraîcheur, le reste est pâle et froid. Nous devons sans doute reprocher aux Français, sous le rapport de l'histoire et de la critique, d'avoir représenté les personnages grecs, romains, chinois, péruviens comme des princes et des princesses français, de leur avoir prêté les idées et les passions du temps de Louis XIV et de Louis XV. Si toutefois ces idées et ces passions étaient en soi plus profondes et plus belles, cette liberté que prend l'art de transporter ainsi le présent dans le passé n'est pas si mauvaise. »

Vous expliquerez ce jugement de Hegel sur notre grand art classique et vous en apprécierez l'exactitude et la valeur critique, en vous appuyant sur des œuvres dramatiques, choisies de préférence dans celles qui figurent à votre programme.

B. — La poésie et le poète d'après Alfred de Vigny.

C. — Trouvez-vous, dans Molière, des vues sur l'art dramatique en général, et sur la comédie en particulier, que l'on puisse considérer comme une sorte de théorie personnelle, avec un critérium pour juger les pièces de théâtre? Sur ce point, Molière est-il classique dans le sens où le sont Racine et Boileau?

Dissertation latine.

A. — *Quid de senectute veteres senserint, ad libellum Ciceronis de senectute inscriptum respiciens, inquirens.*

B. — *Quid inter Numidas veteres atque Arabas recentiores simile vel dissimile intersit notandum.*

C. — *Quæ sit potissima ediscendæ ratio linguæ, si non modo legere, sed etiam colloqui velis, perpendes.*

Ou Thème latin. — Fénelon, *Télémaque*, livre VII. Depuis : « On ne voit parmi les peuples de la Bétique aucune distinction..., jusqu'à : « Il ne faut jamais songer à la guerre que pour défendre sa liberté ».

2° Epreuves spéciales.

1. **Lettres.** — a) *Thème grec.* Depuis : « N'est-il pas évident que la connaissance de soi-même est pour l'homme la source d'une multitude de biens... », jusqu'à : « ... et fondent sur eux leurs espérances de succès ».

b) *Histoire littéraire* (xvii^e siècle). — Histoire sommaire des oscillations des lettres françaises entre l'extrême précieux et l'extrême gaulois au xvii^e siècle. Formation d'un tempérament moyen et fixation de la doctrine classique, avec l'indication des auteurs et des œuvres qui y ont le plus contribué et qui en représentent le mieux, à votre avis, le type normal.

Histoire littéraire (xix^e siècle). — Esquisse d'une étude sur le système de Taine en critique littéraire. Principes philosophiques de cette critique recherchés dans les doctrines de l'auteur et leurs services historiques : applications et œuvres.

2. **Philosophie.** — a) *Philosophie dogmatique.* — A. — Les sentiments désintéressés sont-ils recommandables en eux-mêmes et sans réserves, ou seulement dans la mesure où ils sont conciliables avec notre intérêt bien entendu ?

B. — La solidarité sociale est-elle, dès maintenant, suffisante

pour qu'il y ait parfaite équivalence entre les intérêts de l'individu et ceux de la communauté ?

C. — Le sentiment du remords. En faire l'analyse psychologique. Chercher quelle est son efficacité et sa valeur morale.

b) *Histoire de la philosophie.* — A. — Malebranche et Descartes.

B. — Comparer la métaphysique de Malebranche à celle de Spinoza.

C. — La théorie de la liberté d'après Spinoza.

3° *Histoire.* — a) *Histoire ancienne.* — A. — Les panégyriques grecques ; leur importance nationale, commerciale, littéraire et artistique.

B. — La cité grecque.

C. — Athènes en 432 avant J.-C. ; sa situation politique extérieure et intérieure ; civilisation.

b) *Histoire du moyen âge.* — A. — Charlemagne dans l'histoire et dans la légende.

B. — La première Croisade.

C. — L'Église catholique sous Innocent III.

Ou *Histoire moderne.* — A. — Les rapports de la France et de la Turquie aux xvii^e et xviii^e siècles.

B. — Les constitutions de la période révolutionnaire (y compris celle du consulat).

C. — Causes et développement de l'hégémonie prussienne en Allemagne au cours de ce siècle.

4° *Allemand.* — a) *Thème.* — E. Montégut, *Nos morts contemporains*, p. 97, depuis : « Parmi les influences qui ont eu action sur Charles Nodier.. », jusqu'à : « ... mais profondément séparées entre elles et ne trahissant aucune parenté d'origine ».

Version. — W. H. Riehl : *Land und Leute*, p. 3, depuis : « Mit dem Ausgange des Mittelalters », jusqu'à : « ... greifen die Dichter ihre Stoffe unmittelbar aus dem Volksleben heraus ».

b) *Dissertation allemande.* — A. — *Gæthe und Schiller als Balladendichter.*

B. — *Schiller als Stürmer und Dränger ; seine revolutionären Ansichten über Staat und Gesellschaft (Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe).*

C. — *Heine's Naturschilderungen.*

Le gérant : E. FROMANTIN.

Année Scolaire 1899-1900

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

LA REVUE PARAÎT TOUS LES JEUDIS

LE NUMÉRO : 60 CENTIMES

DIRECTEUR : N. FILOZ

SOMMAIRE

Pages.		
769	LA THÉORIE BACONIENNE DE LA FORME.....	Emile Boutroux, <i>Membre de l'Institut.</i>
777	CRÉBILLON. — <i>Electre.</i> — <i>Rhadamiste et Zénobie</i>	Gustave Larroumet, <i>Membre de l'Institut.</i>
786	HISTOIRE DE L'ORGANISATION DE L'ÉTAT AU XIX ^e SIÈCLE. — <i>Le conseil d'action</i>	Charles Seignobos, <i>Maitre de Conférences à l'Université de Paris.</i>
794	LA PRESSE EN FRANCE AVANT LE JOURNAL. — II. LA PRESSE ET L'OPINION. (<i>École du journalisme.</i>).....	Henri Hauser, <i>Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.</i>
804	SUJETS DE DEVOIRS (<i>agrégation, licence, certificat</i>).....	Universités de Rennes, de Poitiers et de Nancy.
813	TABLE DES MATIÈRES.	

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN & C^{ie})
15, RUE DE CLUNY, 15

1900

Tous les droits de reproduction sont réservés.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})
15, rue de Cluny, PARIS

HUITIÈME ANNÉE

REVUE DES COURS ET CONFÉRENCES

ABONNEMENT, UN AN { France. 20 fr.
payables 10 francs comptant et le
surplus par 5 francs les 15 février et
15 mai 1900.
Étranger. 23 fr.

LE NUMÉRO : 60 centimes

EN VENTE :

Les Troisième, Quatrième, Cinquième,
Sixième et Septième Années

DE LA REVUE

Chaque année. 20 fr.

Il reste quelques exemplaires de la première et de la seconde année que nous tenons à la disposition de nos clients au prix de 25 francs chaque année.

CORRESPONDANCE

M. J... F... à S... — Oui, la *Revue* forme, chaque année, deux volumes de plus de 800 pages chacun. Nous joindrons les titres et la couverture du premier volume au prochain numéro.

TARIF DES CORRECTIONS DE COPIES

Agrégation. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 5 fr.

Licence et certificats d'aptitude. — Dissertation latine ou française, thème et version ensemble, ou deux thèmes, ou deux versions. 3 fr.

Chaque copie, adressée à la Rédaction, doit être accompagnée d'un mandat-poste et d'une bande de la Revue, car les abonnés seuls ont droit aux corrections de devoirs. Ces corrections sont faites par des professeurs agrégés de l'Université, et quelques-uns même sont membres des jurys d'examens.

REVUE HEBDOMADAIRE

DES

COURS ET CONFÉRENCES

DIRECTEUR : N. FILOZ

La théorie baconienne de la forme.

Cours de M. EMILE BOUTROUX,

Professeur à l'Université de Paris.

I

Bacon a philosophé sous l'empire de l'admiration que lui ont inspirée les découvertes du xv^e et du xvi^e siècles, telles que la découverte de l'imprimerie, de la poudre à canon, l'emploi scientifique de la boussole, la découverte de l'Amérique. Il donna moins d'attention aux découvertes astronomiques et mécaniques qu'aux découvertes pratiques. Il ignora ou méconnut les travaux de Copernic, Képler et Galilée. La part prépondérante de l'intelligence dans des inventions qui accroissent si merveilleusement la puissance de l'homme sur la nature : voilà ce qui l'a frappé le plus profondément et explique le caractère essentiel de son œuvre.

Il se pose le problème de la magie : agir sur la nature ; et il adopte la maxime des alchimistes et des théosophes : *natura non nisi parendo vincitur*. Mais, par obéir, il entend expressément : observer, savoir : *homo, naturæ minister et interpres, tantum facit et intelligit, quantum de naturæ ordine re vel mente observaverit.* (N. O., I, I.).

Ainsi entendue, la science, selon lui, est puissance : elle atteint la cause naturelle ; et, au moyen de cette cause, elle peut pro-

duire : *quod in contemplatione instar causæ est, id in operatione instar regulæ est*. Cela suppose : 1^o que les choses de la nature ont des causes naturelles ; 2^o que ces causes sont à la disposition de l'homme.

Comment cette dernière disposition est-elle réalisable ?

Le rapport de l'action de l'homme à celle de la nature est le suivant : *ad opera nihil aliud potest homo, quam ut corpora naturalia admoveat et amoveat : reliqua natura intus transigit*. (N. O. l. 4).

A {vrai dire, Bacon se représente encore cette action de la nature d'une manière confuse ; il attribue aux corps une sorte de faculté représentative ; il admet que l'aimant perçoit la proximité du fer, que la sympathie ou l'antipathie des esprits est la cause secrète des phénomènes. Mais, selon lui, ces qualités occultes ne sont pas quelque chose d'absolument insaisissable pour nous. Indirectement nous pouvons les gouverner ; car elles sont déterminées dans leur action par les conditions phénoménales, et il suffira que ces conditions soient sous la dépendance de l'homme pour que celui-ci puisse mettre la nature à son service.

De ces diverses considérations se déduit le problème de la science : observer méthodiquement et intelligemment la nature, de manière à savoir quelles opérations mécaniques il faut exécuter pour amener des puissances à produire le résultat cherché.

Dans la réalisation de son dessein, Bacon est dirigé par cette idée, d'ailleurs généralement admise au xvii^e siècle (Pascal), à savoir que l'esprit humain ne peut trouver la vérité directement, mais doit la dégager par un travail d'élimination. Sa revue des sciences a tout d'abord pour objet d'écartier les formes de la connaissance que l'on pouvait être tenté d'adopter, mais qui, selon lui, ne vont pas au but pratique qu'il a en vue. Il ne les écarte pas comme fausses, mais comme ne répondant pas à la question précise de la production des phénomènes.

Ainsi il met à part la théologie inspirée pour ne retenir que la philosophie ; et, dans celle-ci, ayant distingué la métaphysique comme fondement théorique de la magie naturelle, il distingue ensuite entre la métaphysique comme science des causes finales, stérile au point de vue de la production artificielle (et à ce titre seulement : à d'autres égards, elle a sa raison d'être, et Bacon l'admet), et la métaphysique comme science des causes formelles, seule susceptible d'une application pratique.

Le problème fondamental de la science est donc la recherche des formes. Qu'est-ce que Bacon entend par formes ? Et comment nous prescrit-il de chercher les formes des êtres naturels ? De

ces deux questions nous traiterons aujourd'hui la première. La seconde fera l'objet de la prochaine leçon.

Platon, « cet homme d'un génie sublime, et qui, comme du haut d'un rocher, embrassait l'ensemble des choses », a bien vu que les formes sont le véritable objet de la science : *formas esse verum scientiæ objectum* (*De Augm.* III, 4, 11). Mais il a eu le tort de les séparer entièrement de la matière, au lieu de les considérer comme déterminées, dans la nature même. Par là il a été conduit à des spéculations théologiques, qui ont vicié la philosophie naturelle tout entière.

Les formes sont les éléments mêmes dont sont formés les êtres. Comment les définir ?

Voici comment Bacon, au début du livre II du *Novum Organum*, introduit la notion de forme :

Étant donné un corps, l'objet pratique que l'homme se propose est, soit d'y introduire une ou plusieurs nouvelles natures, soit de le transformer en une autre substance plus ou moins voisine. La première tâche est celle de la magie naturelle ; la deuxième, celle de la mécanique. Celle-ci est relativement facile ; la première est celle que l'homme n'a pu accomplir jusqu'ici.

Parallèlement, étant donnée une nature, la science se propose, soit d'en découvrir la forme, c'est-à-dire l'essence universelle, soit d'en connaître la cause efficiente ou matérielle, c'est-à-dire les conditions de réalisation dans les êtres déterminés. Le premier objet est celui de la métaphysique (en tant qu'elle doit avoir une utilité pratique) ; les deux autres sont ceux de la physique.

Conformément à ce point de départ, c'est en ayant en vue les problèmes pratiques que Bacon va déterminer l'idée des problèmes théoriques.

En ce qui concerne les causes efficiente et formelle, objet de la physique, il faut, pour les chercher d'une manière pratique, les faire consister, la première dans le processus latent, la seconde dans le schématisme latent ; en d'autres termes, dans les causes prochaines et secondes, et non dans les causes premières et éloignées, telles que la $\epsilon\lambda\eta$ indéterminée d'Aristote, ou encore Dieu.

Mais la connaissance des causes efficiente et matérielle, ainsi entendue, peut bien permettre de faire des inventions applicables à une matière voisine de celle qu'on a étudiée : elle ne donne pas la possibilité d'agir sur toute matière, par exemple de transformer en or une matière quelconque. En effet, les causes efficientes et matérielles sont variables, « fluxæ », c'est-à-dire ne sont pas liées universellement et nécessairement à un même effet.

Ce ne sont, en réalité, que des véhicules de la forme ; par suite, une même cause efficiente peut tantôt contenir, tantôt ne pas contenir les conditions du phénomène. Et, de même, il se peut qu'une même cause matérielle tantôt soit jointe à la qualité en question, tantôt en soit séparée. C'est ainsi que tous les métaux ne sont pas solides à la température ordinaire, parce que la nature métallique n'est que la cause matérielle, non la forme même de la solidité. Les causes efficiente et matérielle comportent donc une connexion avec la forme, mais une connexion purement contingente.

Seule, la connaissance de la forme nous permet de saisir l'unité et l'identité de la nature en question dans les matières les plus dissemblables. Ainsi, si nous connaissions la forme de la chaleur, nous serions capables de produire la chaleur dans une substance quelconque ; tandis que l'empirique, qui ne connaît que la loi de production de la chaleur dans certaines substances déterminées, ne peut produire la chaleur que dans ces substances et dans celles qui en sont voisines.

Qu'est-ce donc que cette forme ? Ou plutôt que doit-elle être, pour que le problème de la magie naturelle soit réalisable ?

Il n'existe, en réalité, que des corps individuels, accomplissant des actes individuels, d'après une certaine loi. Or, dit Bacon, la loi suivant laquelle elle se réalisent soit les natures composées comme le lion, le chêne, l'eau, l'air, soit les natures simples telles que le dense, le rare ; le chaud, le froid ; le grave, le léger ; le tangible, le pneumatique ; le volatile, le fixe : voilà ce que nous entendons par formes.

Et il précise ainsi.

Le problème, dit-il, est le suivant : être en mesure d'introduire dans un corps quelconque une qualité déterminée, par exemple pouvoir donner à une substance quelconque la couleur de l'or ou un poids égal à celui de l'or. Pour satisfaire à ce problème, il faudrait être en possession d'un précepte à la fois *certum, liberum, et disponens*, c'est-à-dire d'un précepte : 1° conduisant certainement au but, 2° applicable pour l'homme en toute circonstance, 3° prescrivant une opération plus facile à accomplir que ne serait la réalisation directe du résultat que l'on a en vue.

De là, selon Bacon, l'idée pratique et vraie de la forme.

Forma naturæ alicujus talis est, ut, ea posita, natura data infalibiliter sequatur. Par conséquent, la forme est présente partout où la nature en question est présente, absente partout où cette nature est absente, et elle déduit la nature en question d'une nature

commune, dont la connaissance précède celle de cette nature même.

Et le problème de la découverte de la forme peut être ainsi formulé : *ut inveniatur natura alia, quæ sit cum natura data convertibilis ; et tamen sit limitatio naturæ notioris, instar generis veri.*

Telle est l'idée générale. Essayons maintenant de pénétrer plus profondément dans la pensée de Bacon.

Il caractérise la forme de plusieurs manières. Il l'appelle tantôt *vera differentia* (*De Augm.* III, 4, n), tantôt *lex* (*N. O.*, II, 47), *lex actus sive motus* (*ibid.* I, 51), tantôt *natura naturans, fons emanationis*. Est-il possible de ramener ces diverses qualifications à une idée une et précise ?

Un premier point est assez clair. La forme est l'essence de la chose, la chose elle-même, *ipsissima res*. Elle est l'intérieur, la réalité de la chose, tandis que la nature donnée et perceptible pour nos sens est extérieure et relative à notre point de vue. Elle est l'élément éternel et immuable des êtres, tandis que les causes efficientes et matérielles, qu'étudie la physique, sont mobiles et admettent la contingence. Elle est l'un et l'universel, identique dans les différents individus.

Elle n'est pas, pour cela, quelque chose de mystérieux et d'inaccessible. Elle peut être découverte. Elle ne tombe pas sous nos sens, qui sont grossiers ; mais l'entendement peut la dégager d'expériences convenables.

Mais de quelle nature est-elle ? Lorsque Bacon nous dit qu'elle est la différence vraie, qu'elle déduit la nature donnée de quelque essence plus connue de cette nature même, et que la connaissance de la forme réalise à la fois *contemplatio vera* et *operatio libera*, il nous paraît reprendre la notion aristotélicienne de la définition, en lui donnant une valeur pratique. D'une part, la forme, comme différence spécifique d'une nature commune, rappelle la théorie aristotélicienne des espèces et des genres ; d'autre part, le fond commun auquel se superpose la forme rappelle le mercure des philosophes ou matière première et la forme proprement dite la pierre philosophale, qui a la propriété de le convertir en métal précieux. La théorie de Bacon apparaît ainsi comme une synthèse originale de la théorie logique d'Aristote et des hypothèses pratiques des alchimistes, comme une transposition « *quoad opera* » (*N. O.* I, 50) des notions de genre et d'espace.

Mais n'est-il pas possible d'aller plus loin ? Quelques interprètes, tels que M. Adam, dans son savant et solide ouvrage sur Bacon,

et récemment M. Lalande, dans son élégante thèse latine sur la mathématique de Bacon, suggèrent une interprétation plus moderne. M. Adam suggère que la doctrine de Bacon sur ce sujet est un pressentiment, aussi vague et confus que l'on voudra, mais pourtant réel, de la physique mathématique. M. Lalande dit plus expressément que les formes baconiennes, consistent en notions mathématiques.

M. Adam remarque que Bacon fait consister l'action pure de la chaleur, de la lumière et du poids dans des mouvements, et que, parlant à un point de vue général, il dit que loi d'action pure est loi de mouvement. Ailleurs, nous lisons (texte qui, s'il n'est pas sûrement cité par M. Adam, est bien du moins dans le sens de son interprétation) : « Optime cedit inquisitio naturalis, quando physicum terminatur in mathematico. » (*N. O.* II, 8.). Il n'est pas douteux que Bacon ne vise à une explication de tous les phénomènes physiques par des mouvements moléculaires. Mais s'ensuit-il que sa notion de forme soit entièrement mathématique ? Il compare souvent les formes aux lettres de l'alphabet, qui, peu nombreuses et immuables, produisent une infinie variété de mots par les combinaisons : comparaison familière aux anciens atomistes. Il ajoute que les titres de l'abécédaire de la nature que l'on pourrait ainsi essayer de dresser ne saurait prétendre à l'autorité de la science faite. Leur attribuer une telle valeur, ce serait se donner comme sachant déjà ce qu'en réalité on cherche. La science baconienne cherche les essences selon une méthode entièrement *a posteriori*. Elle ne sait pas d'avance de quelle nature seront les essences. Rien ne dit qu'elles seront homogènes, comme les atomistes l'affirmaient des atomes ; rien n'empêche qu'elles ne soient qualitativement différentes.

Cette différence qualitative, Bacon lui-même semble l'admettre, lorsqu'il dit des formes (*De Augm.* III, 4, 12) : « Licet numero paucæ, tamen commensurationibus et coordinationibus suis omnem varietatem constituunt ». Dans cette phrase les mots *numero paucæ* semblent bien impliquer des différences irréductibles, à la mesure et à l'ordre mathématique.

Ailleurs (*De Augm.* III, 6, 4), il range la quantité *inter formas essentielles*, en refusant d'y voir la forme unique. Et il dit qu'il est naturel que les purs spéculatifs fassent des mathématiques la science fondamentale, mais que, pour lui qui vise à la pratique, elles ne sont qu'une science auxiliaire.

Dans les *Cogitationes de natura rerum*, il écrit qu'il reconnaît dans les corps « *naturas primitivas atomorum singularium præter numeros sive rationes cõitionum* ».

Si donc il affirme que tout changement doit se ramener au mouvement local, en revanche il ne se prononce pas sur l'homogénéité ou l'hétérogénéité des éléments, ou plutôt il incline vers la doctrine de l'hétérogénéité.

Quel est maintenant le fondement de ses assertions sur le mouvement local comme forme unique du changement ? Nous ne trouvons chez lui aucune théorie à ce sujet. Il semble bien qu'il ne fasse autre chose qu'adopter le mécanisme des anciens atomistes, parce qu'il le juge favorable à son dessein de créer une philosophie opérative.

Etant donnée la marche que suit sa pensée, le mécanisme ne peut guère être qu'une vue de l'esprit dénuée du fondement scientifique ou philosophique. Il part des qualités complexes comme celles du lion ou de l'or ; il les décompose à sa manière en qualités simples, comme le dense et le rare, le tangible et le pneumatique, le semblable et le dissemblable, le rationnel et l'irrationnel, etc. Puis, de chacune de ces qualités simples, il cherche la forme, et il la cherche suivant une méthode toute *a posteriori*. Pourquoi trouverait-il des éléments mathématiques ? Il suppose que le mouvement local suffit à tout produire et à tout modifier, parce que l'homme dispose de ce mode d'action et de celui-là seulement.

Quoi qu'il en soit, Bacon nous offre, sous les termes scolastiques qu'il conserve, mainte idée moderne très féconde. La forme, telle qu'il l'entend, n'est plus un simple principe d'intelligibilité ou une cause finale, comme chez Aristote. Dans cette philosophie, où la théorie est constituée en vue de la pratique, la forme est le principe caché, mais matériel et véritablement soumis à la mesure mathématique et au mouvement mécanique, des qualités sensibles des êtres de la nature. Les êtres sont des composés de ces formes.

De plus, Bacon entrevoit ce qu'ont omis les alchimistes, à savoir qu'on ne peut aborder immédiatement un problème quelconque, comme celui de faire de l'or ; qu'il faut distinguer le composé et le simple, et aller du simple au composé. Dans cette résolution du composé en simple, et dans la recherche de l'essence ou loi de production du simple, consiste l'opération de Minerve, qu'il faut, selon Bacon, mettre avant celle de Vulcain.

Mais le point de vue de Bacon n'est pas encore, pour cela, celui des modernes.

D'abord il ne recherche pas précisément le lien qui peut unir entre eux les phénomènes observables. Il se propose proprement de remonter de l'individuel à l'universel, des qualités sensibles contingentes et changeantes à leurs fondements nécessaires et

immuables. Il veut éliminer l'accidentel et le multiple pour dégager l'un et l'éternel : ce qui rappelle plutôt le point de vue antique.

De plus, sa réduction des qualités complexes aux qualités simples est tout empirique, et n'est pas guidée par une notion rationnelle du simple. Les natures simples sont, pour lui le dense et le rare, le semblable et le dissemblable, le rationnel et l'irrationnel, etc. On ne le voit pas chercher le simple, méthodiquement, dans une nature idéale, qui tiendrait à la fois du sensible et du rationnel, du physique et du mathématique, telle que l'étendue ou la force (point de vue de Descartes et Leibnitz, et en un certain sens de la science moderne).

Il manque, dans ce système, l'analogie de l'analyse et de la synthèse cartésiennes, qui seront comme le modèle de la science moderne.

En un mot, si Bacon affirme, avec les atomistes anciens, que la qualité doit être le plus possible ramenée à la quantité, il n'a que des notions vagues sur la méthode à suivre pour opérer cette réduction.

Après avoir étudié la notion de la forme chez Bacon, il nous reste à voir en quoi doit, selon lui, consister l'induction pour être capable de nous en fournir la connaissance. Après la définition du but, il nous faut exposer les moyens et la méthode. Ce sera l'objet de la prochaine leçon.

B.

Crébillon. — « Électre », — « Rhadamiste et Zénobie ».

Cours de M. GUSTAVE LARROUMET

Professeur à l'Université de Paris.

Nous avons vu Crébillon s'efforcer de renouveler ce qu'on pourrait appeler l'exploitation dramatique par la mise en jeu d'un sentiment dédaigné de ses prédécesseurs : le sentiment de l'horrible. Nous avons constaté que ce sentiment pouvait être tragique et que le mélodrame moderne en avait largement usé. Très original par ce côté, Crébillon est malheureusement, par ailleurs, imitateur trop servile. La forme de la tragédie s'impose à lui ; il veut la maintenir à la hauteur où Corneille et Racine l'ont placée, il s'inspire directement de leur manière d'écrire, et, tout à l'heure, nous pourrions noter beaucoup de vers de ses pièces qui semblent des emprunts à ses deux devanciers. D'ailleurs il ne mérite point pour cela, pas plus que Regnard à l'égard de Molière, l'accusation de plagiat. A cette époque, imiter de la sorte les écrivains du grand siècle, comme, au même temps et en d'autres, émailler son style de citations latines, c'est rendre hommage à d'illustres maîtres, et donner ses preuves de culture élégante. Mais Crébillon est obsédé par le désir d'être, lui aussi, psychologue, historien, noble d'allure et de propos, et cela ne s'accorde guère avec la peinture de l'horrible. Le vrai mélodrame, en effet, est celui qui, en égorgeant, ne fait pas de phrases ; nous ne lui demandons que des faits. Lorsqu'on veut agir sur nos sens par ce moyen un peu vulgaire, qu'on ne l'orne point de littérature. Ce qui nous déplaît dans l'œuvre admirablement faite qui s'appelle *La Tour de Nesle*, ce ne sont pas les événements, toujours poignants ; mais le style, qui a vieilli. Gaillardet et Dumas ont voulu être écrivains ; ils n'ont abouti qu'à affubler la carcasse de leur drame d'oripeaux ridicules. C'est la même erreur qu'avait déjà commise Crébillon, en revêtant des sentiments brutaux et vulgaires d'une forme noble et compassée.

Le théâtre en particulier et la littérature en général ont trois moyens principaux de nous intéresser : la peinture énergique de la vie humaine, ou réalisme, la fantaisie romanesque d'un Sha-

Shakespeare ou d'un Marivaux, les qualités brillantes du style. Crébillon s'est servi du premier moyen, et c'est ainsi qu'il a, comme Corneille, emprunté à l'histoire. Il s'est essayé aussi aux inventions romanesques et aux complications d'événements, comme le même Corneille et comme nos mélodramatistes modernes. Malheureusement, dans cette double voie, le troisième moyen, les qualités brillantes du style, lui a manqué. Historien, il fallait qu'il fût orateur ; auteur fantaisiste, il fallait qu'il fût poète ; et il n'était qu'un médiocre versificateur.

Les procédés dramatiques sont très variés dans son théâtre ; il est fâcheux qu'il n'ait pu en tirer un plus grand profit. En voici deux, par exemple, inférieurs mais légitimes, car les maîtres de l'antiquité s'en sont servis ; et Corneille et Racine seuls les ont dédaignés, parce qu'ils se tenaient aux sommets de l'art. Le premier de ces moyens est le quiproquo. C'est un moyen très comique : toutes les fois que nous voyons un personnage tenir des discours qui ne conviennent pas à sa situation sociale, à son âge ou à son sexe, il y a contraste, et le rire naît. Mais il y a des quiproquos tragiques. Si Œdipe s'est engagé dans son épouvantable aventure, s'il a tué son père et épousé sa mère, c'est qu'il a pris pour un autre l'étranger qu'il a rencontré, et qu'il n'a point reconnu sa mère dans la reine de Thèbes. Le second moyen est la reconnaissance. Un personnage, longtemps tenu comme ayant telle origine et telle condition, se trouve tout à coup avoir une condition et une origine différentes. Il peut résulter de là des effets épouvantables. Œdipe encore nous en offre un exemple. Lorsque le malheureux roi reconnaît lui-même qui il est, et lorsque Jocaste reconnaît son fils dans la personne de son mari, cette double révélation est pour eux le dernier degré de l'horreur. Ces deux procédés dramatiques n'ont pas été oubliés par Aristote dans cette *Poétique* qu'il a écrite en se fondant sur l'étude d'un grand nombre de pièces de théâtre aujourd'hui perdues. Il leur attribuait même une valeur considérable, et l'on peut s'étonner que Corneille avec son goût d'invention, Racine avec son habileté de dramaturge n'aient pas cherché à les mettre en jeu, sur la foi du grand théoricien grec.

Quoi qu'il en soit, Crébillon les reprend pour son compte : l'usage qu'il va en faire est tantôt très adroit, lorsqu'il suit sa nature qui le porte au mélodrame, tantôt malheureux, lorsque les préoccupations de noblesse tragique le dominent à l'excès. Voici, par exemple, un vieux sujet qu'il est sur le point de rajeunir d'une manière presque générale, et qu'il manque complètement par son souci de peindre les mœurs délicates et polies de la cour, à la manière de Racine. C'est le sujet des *Choéphores* d'Eschyle. Il n'y a

pas, dans toute l'histoire de la tragédie, de figure plus belle et plus lugubre en même temps que celle d'Electre, cet « ange de l'assassinat », comme on a dit de Charlotte Corday, cette jeune fille fidèle à la mémoire de son père, dont elle porte le deuil dans la maison profanée, attendant la vengeance. On se souvient de quelle façon simple et large Eschyle a posé cette action. Electre s'en va tous les jours, avec les captives du palais, faire à l'ombre irritée d'Agamemnon des libations expiatrices. Un jour qu'elle accomplit ce devoir filial, elle trouve sur le tombeau une boucle de cheveux qui vient d'y être déposée. Elle reconnaît les cheveux de son frère Oreste : c'est donc qu'Oreste est ici. Et, en effet, Oreste se présente : ils se reconnaissent devant le tombeau de leur père, et aussitôt ils jurent d'associer leur vengeance, d'égorger d'abord Egisthe, celui qui a poussé leur mère au crime, et puis... ils ne le disent pas, mais on le devine : leur mère elle-même. Ils sont pris entre le devoir filial et le respect dû à leur mère ; mais le chef de la famille, chef tout-puissant alors, c'est le père ; et la mère par son crime a perdu son caractère sacré. On sent très bien que, la main dans la main, les deux enfants vont marcher jusqu'à l'expiation complète du passé.

Si Crébillon reprend ce sujet, ne croyez pas qu'il se contente de le traduire tel quel, avec toutes les ressources de son talent, comme l'a fait, de nos jours, un Leconte de Lisle. Il trouve la matière bien maigre pour remplir cinq actes. Supposons, au premier acte, la reconnaissance d'Electre et d'Oreste ; au second, le meurtre d'Egisthe ; au troisième, la mort de Clytemnestre : en trois actes tout sera fini. Crébillon se met donc en devoir de compliquer le sujet. Il donne à Egisthe un fils et une fille. Le fils, Itys, élevé dans la même maison qu'Electre, est amoureux d'elle. La fille, Iphianasse, est aimée d'Oreste. Au premier abord, on se dit : Quelle étrange partie carrée ! Et pourtant, c'est la situation de *Roméo et Juliette* ; et le même problème va se poser, à savoir : le pardon sera-t-il plus fort que la rancune ? La jeunesse l'emportera-t-elle sur le passé ? Voilà des êtres qui ont le droit de vivre pour eux-mêmes : vont-ils appliquer jusqu'au bout la loi du talion, ou se tendre la main par-dessus le fossé de sang qui les sépare ? Un grand poète pouvait écrire un chef-d'œuvre avec ces éléments. Crébillon ne l'a pas fait ; pourquoi ? Parce qu'il a voulu prêter à son Electre le langage que parle l'Andromaque de Racine : dans ce qu'il invente comme dans ce qu'il imite, tout parait, en conséquence ridicule et plat. Ainsi, le rideau se lève : Electre sort du palais ; elle vient à la tombée du jour offrir des libations et des fleurs à la tombe de son père ; voici dans quels termes elle s'exprime :

Témoin du crime affreux qui poursuit ma vengeance,
 O nuit, dont tant de fois j'ai troublé le silence,
 Insensible témoin de mes *vives* douleurs,
 Electre ne vient plus te confier ses pleurs.
 Son cœur, las de nourrir un désespoir timide,
 Se livre enfin sans crainte au transport qui la guide.
 Favorisez, grands dieux, un si juste courroux.
 Electre vous implore et s'abandonne à vous.
 Pour punir les forfaits d'une race funeste,
 J'ai compté trop longtemps sur le retour d'Oreste.
 C'est former des projets et des vœux superflus.
 Mon frère malheureux sans doute ne vit plus.
 Et vous, mânes sanglants du plus grand roi du monde,
 Triste et cruel objet de ma douleur *profonde*,

(Remarquable platitude).

Mon père, s'il est vrai que, sur les sombres bords,
 Les malheurs des vivants puissent toucher les morts,
 Ah ! combien doit frémir ton ombre infortunée
 Des maux où ta famille est encor destinée !
 C'était peu que les tiens, altérés de ton sang,
 Eussent osé porter le couteau dans ton flanc ;
 Qu'à la face des dieux le meurtre de mon père
 Fût pour comble d'horreurs le crime de ma mère.

(Voici l'indication précise du sujet.)

C'est peu qu'en d'autres mains un perfide ait remis
 Le sceptre qu'après toi devait porter son fils,
 Et que, dans mes malheurs, Egisthe, qui me brave,
 Sans respect, sans pitié, traite Electre en esclave.
 Pour m'accabler encor, son fils audacieux,
 Itys, jusqu'à ta fille ose porter les yeux...
 Pardonne, Agamemnon !

(Vous entendez Phèdre.)

Pardonne, ombre trop chère !
 Mon cœur n'a point brûlé d'une flamme *adultère*.

(Impropiété : une jeune fille ne peut pas être adultère.)

Ta fille, de concert avec tes assassins,
 N'a point porté sur toi des parricides mains.
 J'ai tout fait pour venger ta perte déplorable...
 Electre cependant n'en est pas moins coupable.
 Le vertueux Itys, à travers ma douleur,
 N'en a pas moins trouvé le chemin de mon cœur.

Itys l'aime, elle l'aime. Cela pourrait être très émouvant. Souvenez-vous de la manière dont Roméo et Juliette rappellent les discordes qui séparent leurs familles et par quel élan de jeunesse, d'amour et de sincérité ils s'élèvent au-dessus de cette barrière ; souvenez-vous encore de l'immortel dialogue de Chimène et de

Rodrigue :

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

Eux aussi sont au-dessus de la haine. Mais, dans Shakespeare, c'est la poésie qui parle ; dans Corneille, l'âme héroïque d'un grand poète ; nous avons affaire, dans la personne d'Itys, à un plat courtisan, qui fait une plate déclaration à une dame d'honneur quelconque. Imaginez un jeune seigneur de l'ancienne cour, vêtu du costume tragique d'alors : le tonnelet, la cuirasse d'or et d'argent et le chapeau à plumes qu'on manœuvrait avec de grands gestes. Voici de quelle façon banale il pouvait s'exprimer :

Ah ! ne m'enviez pas cet amour, inhumaine !
 Ma tendresse ne sert que trop bien votre haine.
 Si l'amour cependant peut désarmer un cœur,
 Quel amour fut jamais moins digne de rigueur ?
 A peine je vous vis, que mon âme éperdue
 Se livra sans réserve au poison qui me tue.

(Cela rappelle Hermione disant à Oreste :

Seigneur, je le vois bien, votre âme prévenue
 Répand sur mes discours le venin qui la tue).

Depuis dix ans entiers que je brûle pour vous,
 Qu'ai-je fait qui n'eût dû fléchir votre courroux ?
 De votre illustre sang conservant ce qui reste,
 J'ai de mille complots sauvé les jours d'Oreste.
 Moins attentif au soin de veiller sur ses jours,
 Déjà plus d'une main en eût tranché le cours.
 Plus accablé que vous du soin qui vous opprime,
 Mon amour malheureux fait encor tout mon crime.
 Enfin, pour vous forcer à vous donner à moi,
 Vous savez si jamais j'exigeai rien du roi !
 Il prétend qu'avec vous un nœud sacré m'unisse.
 Ne m'en imputez point la cruelle injustice.
 Au prix de tout mon sang je voudrais être à vous,
 Si c'était votre aveu qui me fit votre époux.

Lorsque le vieux Crébillon, dans son taudis, entre sa pipe, ses chiens et ses chats, eût écrit cette tirade, il dût poser sa plume avec satisfaction, en se disant : ça, c'est un morceau ! — Mais, pour nous, c'est la mise en œuvre quelconque d'un lieu commun, c'est un passe-partout, rien de plus. Il ne s'est pas rendu compte qu'il y avait moyen de produire des effets réellement saisissants en faisant expliquer à Itys et à Electre ce que leur situation a d'horrible dans une langue simple et familière.

Il a eu d'ailleurs, dans cette pièce, des timidités d'une autre sorte, qui sont pour nous surprendre. Il est étrange qu'un homme, qui a osé mettre sur la scène le monstrueux sujet d'*Atrée et Thyeste*, ait reculé devant le parricide d'Oreste, consacré, lui

aussi, par la tradition. Son Oreste ne veut point assassiner Clytemnestre, sa mère; il la tue pourtant, mais malgré lui, et il déclare ensuite : je ne l'ai pas fait exprès, je le regrette beaucoup ; pour-quoi donc êtes-vous passée par là ? Que devient alors la belle et terrible scène d'Eschyle, et les supplications de la mère : « Quels que soient tes griefs contre moi, mon enfant, regarde : ne frappe pas le sein qui t'a porté ; rappelle-toi, quand tu étais petit... ». La situation est horrible ; mais elle nous attendrit, elle attendrit Oreste lui-même.

Pour Crébillon, faire assassiner une mère par son fils, ce n'est pas possible. Parlez-lui de préparer dans la coulisse une coupe de sang qu'on dira enlevé au cadavre d'un personnage, c'est-à-dire d'un acteur qui est déjà allé se coucher, son rôle étant fini : à la bonne heure ! Voilà de l'horreur vraiment intellectuelle ; Crébillon recule devant l'horreur physique. Son Oreste est de retour ; depuis longtemps il aime Iphianasse, la fille d'Egisthe ; il la revoit donc et lui dit : « Madame, me voilà, je vous aime ; mais il faut que j'accomplisse mes devoirs, c'est-à-dire une révolution de palais ; quand ce sera fait, nous pourrons nous marier. » Il ne lui explique point que c'est par des moyens plutôt violents qu'il va faire la chose... Sur ces entrefaites, Egisthe se dispose à sacrifier dans le temple : Oreste se dit : « C'est bien : j'ai assez attendu, je vais profiter du moment où il est désarmé pour le tuer; ». Ici le souvenir de l'Oreste de Racine s'impose à Crébillon dans les détails mêmes du style. Le meurtre s'accomplit, un peu à l'aveuglette. Egisthe mort, Oreste rencontre sur son chemin son prétendu beau-frère, Itys ; il le néglige et passe au voisin : c'est une femme, il la tue : une de plus ! C'est Clytemnestre. L'Oreste grec dirait : j'en suis très heureux. Celui-ci se désole, comme on va voir :

Qui? Moi, j'aurais commis une action si noire !
Oreste parricide !... Ah! pourriez-vous le croire ?
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste ciel ! Et qui peut imputer à ma main... ?

PALAMÈDE

J'ai vu, seigneur, j'ai vu : ce n'est pas l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irritée encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Anténor ;
Et, remplissant ces lieux et de cris et de larmes,
S'est jetée à travers le péril et les armes.
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux
Était prêt d'éprouver un trop juste courroux,
Votre main redoutable allait trancher sa vie :
Dans ce fatal instant, la reine l'a saisie.
Vous, sans considérer qui pouvait retenir

Une main que les dieux armaient pour le punir,
 Vous avez d'un seul coup, qu'ils conduisaient peut-être,
 Fait couler tout le sang dont ils vous firent naître.

ORESTE

Sort! ne m'as-tu tiré de l'abîme des flots,
 Que pour me replonger dans ce gouffre de maux !
 Pour me faire attenter sur les jours de ma mère !
 Elle vient. Quel objet ! Où fuirai-je ?...

ÉLECTRE

Ah ! mon frère !

Clytèmnestre arrive, en effet, soutenue par ses femmes, perdant tout son sang ; et elle envoie à son fils, comme vous pensez, une malédiction bien sentie. Oreste se jette à ses pieds en criant : ma mère ! Naturellement, Clytèmnestre meurt ; elle n'a pas autre chose à faire, et Oreste déclare qu'il est bien malheureux, qu'il s'efforcera de faire oublier ce qui s'est passé par une bonne conduite. Tel est à peu près le dénouement ; on voit comment une des situations les plus dramatiques des chefs-d'œuvre grecs a gauchi entre les mains d'un Français par l'abus du style noble et l'imitation maladroite de ses devanciers.

Il y a encore, dans l'œuvre de Crébillon, une pièce fameuse par l'industrie des moyens employés, et où l'adresse de l'invention n'a d'égale que la maladresse de l'exécution : c'est *Rhadamiste et Zénobie*. Crébillon lisait l'histoire d'une manière intelligente, sinon avec l'imagination évocatrice d'un Corneille, du moins avec un sens très éveillé des situations dramatiques. C'est ainsi qu'il remarqua dans Tacite l'aventure de Zénobie, reine d'Arménie. Cette fille du roi Mithridate est donnée par lui en mariage au fils de son frère Pharasmane, à Rhadamiste. Pendant une sédition, Rhadamiste est obligé de fuir avec sa jeune femme. Sur le point de tomber entre les mains des rebelles, il ne veut pas (nous sommes en Orient) que Zénobie appartienne à d'autres : il la poignarde et la jette dans l'Euphrate. Voilà un beau commencement de mélodrame, et qui vaut bien le spectacle des amants de Marguerite de Bourgogne jetés dans la Seine du haut de la tour de Nesle. Notez d'ailleurs ce qu'a de captivant pour nous l'histoire orientale, avec son mélange accoutumé de sang et de volupté. Cependant Zénobie n'est pas morte ; les gens qui l'ont sauvée sans connaître sa condition l'ont renvoyée dans son pays. Jusque-là Tacite sert de garant à l'auteur dramatique de la vérité de son drame. Zénobie vit maintenant dans la maison de Pharasmane, et celui-ci devient amoureux d'elle. La situation se complique, lorsque Rhadamiste retrouve et reconnaît Zénobie ; celle-ci n'y met

pas beaucoup d'enthousiasme, elle n'a pas oublié les coups de couteau de son époux, ni son bain dans l'Euphrate ; elle voudrait bien ne pas recommencer. Le sujet est par excellence mélodramatique. Malheureusement, c'est encore sous forme de tragédie que Crébillon l'a traité ; il nous montre dans Zénobie une princesse qui garde au milieu de la captivité toute la dignité de son rang, comme l'Andromaque de Racine, ou comme l'aurait pu faire une princesse allemande ou italienne amenée prisonnière à la cour de Louis XIV. Que peuvent bien se dire Rhadamiste et Zénobie, quand ils se reconnaissent ? On peut supposer un Rhadamiste vraiment oriental, et disant franchement : « Je vous aimais, j'ai voulu vous tuer ; vous m'êtes rendue : je vous garde », sur le ton d'un despotisme hautain. On peut supposer un Rhadamiste demandant pardon. On peut le supposer faisant des phrases : c'est ce dernier parti qu'a pris Crébillon. Il n'y a pas de métal plus faux que cette rhétorique ; ce n'est pas de l'or, c'est du chrysocale ; ce n'est pas du fer, c'est du zinc ; qu'on en juge :

RHADAMISTE

Que vois-je ? Ah ! malheureux ! quels traits ! quel son de voix !
Justes dieux, quel objet offrez-vous à ma vue ?

ZÉNOBIE

D'où vient, à mon aspect, que votre âme est émue,
Seigneur ?

RHADAMISTE

Ah ! si ma main n'eût pas privé du jour...

ZÉNOBIE

Qu'entends-je ? Quel regret ! Et que vois-je à mon tour ?
Triste ressouvenir ! Je frémis ; je frissonne...

(Elle devrait chanter.)

Où suis-je ? Et quel objet ! La force m'abandonne.
Ah ! seigneur, dissipez mon trouble et ma terreur,
Tout mon sang s'est glacé jusqu'au fond de mon cœur.

(Pas un mot qui soit neuf dans tout cela. Ce n'est qu'imitation et que rengaine.)

RHADAMISTE

Ah ! je n'en doute plus au transport qui m'anime .
Ma main, n'as-tu commis que la moitié du crime ?
Victime d'un cruel contre vous conjuré,
Triste objet d'un amour jaloux, désespéré,
Que ma rage a poussé jusqu'à la barbarie,
Après tant de fureurs, est-ce vous, Zénobie ?

ZÉNOBIE

Zénobie ! ah ! grands dieux ! cruel mais cher époux !
Après tant de malheurs, Rhadamiste, est-ce vous ?

Est-ce vous ? Est-ce toi ? — C'est nous. Cela peut se continuer ainsi très longtemps ; c'est un duo dont nous entendons la musique.

On pourrait de même faire voir comment Crébillon gâte les tableaux vraiment historiques qu'il s'efforce de traiter avec un vrai sens du théâtre, par exemple dans sa tragédie de *Catilina*. Il a repris dans cette pièce le moyen ingénieux dont il s'était servi dans *Electre* ; il a voulu montrer l'amour plus fort que la haine, et il a soudé à un sujet ancien la situation de Roméo et Juliette. Cicéron avait une fille tendrement aimée ; il suppose qu'elle est amoureuse de Catilina, et qu'elle veut le sauver. Lorsque Catilina se prépare pour la séance du sénat où Cicéron doit l'écraser de son fameux discours, elle le supplie de ne pas y aller ; la scène pouvait être saisissante, comme l'est celle de Shakespeare où la femme de César veut l'empêcher de se rendre parmi ses meurtriers. Encore une fois, c'est pour avoir voulu donner le langage de la tragédie à ses personnages que Crébillon a manqué son sujet. Sa Tullie ne s'exprime point comme une romaine, mais plutôt comme une héroïne de la Fronde vue à travers les souvenirs lointains des historiens, et surtout à travers le rôle de l'Emilie de Corneille : supposez M^{me} de Longueville conspirant avec le duc de La Rochefoucauld, au moment d'une sortie des Parisiens contre les troupes du roi : elle pourra s'exprimer ainsi.

Ainsi, des idées dramatiques, le sentiment de moyens nouveaux, la mise en jeu de l'horreur tragique, tous les éléments du mélodrame : tel est l'apport de Crébillon au théâtre. Son tort est de n'avoir pas compris qu'à des temps nouveaux il faut des formes nouvelles, et surtout que, pour les formes les plus élevées et les plus belles de l'art, il faut de très hauts génies. Son erreur, au commencement du xviii^e siècle, est la même que commettront jusqu'en 1825 les pseudo-classiques avec leurs essais de tragédies, que le talent d'un Talma parviendra à peine à galvaniser. Mais rien ne se perd en littérature : les germes, qui ont à moitié avorté entre les mains de Crébillon, reparaitront en temps utile ; l'ancêtre de la critique, Geoffroy, au début de l'empire, signalait déjà fort justement que tous les éléments mis alors à la scène par les Pixérécourt et autres fournisseurs du boulevard du Crime, avaient jadis été employés par Crébillon.

C. B.

Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX^e siècle.

Cours de M. CHARLES SEIGNOBOS,
Maître de Conférences à l'Université de Paris.

Le Conseil d'action.

Nous avons montré comment s'est formée, dans les États européens, l'institution fondamentale, sur laquelle repose l'organisation de l'État : le souverain. Nous arrivons maintenant à la description des corps qui exercent le pouvoir du souverain, qui dirigent le gouvernement.

Ils sont de deux espèces, et la différence pratique qui les sépare est très apparente : les uns (les plus nombreux) sont répandus dans tout le pays à gouverner et se chargent des actes pratiques ; mais ils sont enfermés dans une seule espèce d'opérations, dans leurs fonctions particulières ; ils sont limités par des lois et règlements et soumis à une autorité supérieure. Ce sont les fonctionnaires, organisés en services. Ils ne donnent pas la direction ; ils la reçoivent. Ce sont les autres qui font les lois et règlements que les fonctionnaires appliquent ; ils leur donnent des instructions pour leur conduite. Ils règlent les relations avec les autres États, les dépenses, la politique générale. C'est le gouvernement, au sens étroit du mot. La première catégorie d'agents constitue l'*administration* ; la deuxième constitue le *gouvernement* ou personnel politique. — L'étude de l'organisation de l'État se divise donc en deux parties : gouvernement politique, général ; administration spéciale.

Nous nous occuperons d'abord du gouvernement politique.

Le personnel politique se compose d'ordinaire (dans les États qui ont évolué) de deux groupes que l'on appelle exécutif et législatif. Ces termes reposent sur une théorie de Locke qui suppose que des ordres sont donnés et qu'il faut ensuite les exécuter. Si l'on s'en tient aux faits, on constate qu'il existe deux sortes de corps, différents par l'origine, le nombre, le procédé et le genre d'opérations. On voit, d'une part, un ou plusieurs corps, très peu nombreux, sans procédure régulière, chargés de faire les opérations d'action ; on les désigne sous le nom de conseils d'action. On trouve, d'autre part, une ou plusieurs assemblées, nombreuses,

opérant avec une procédure spéciale et chargées de délibérer : ce sont les assemblées délibérantes.

Nous allons commencer par l'étude du conseil d'action ; nous rechercherons quels en ont été les différents types, et quel choix en ont fait les différents États.

Pour décrire ces types, il faut : 1^o remonter à l'ancien régime ; 2^o examiner comment s'est formé un type nouveau en Angleterre ; 3^o comment s'est formé un autre type en Amérique.

I

L'ancien régime est partout caractérisé par les ministres. Le souverain personnel n'exerce pas son pouvoir tout seul ; il a besoin d'auxiliaires pour l'aider à préparer ses décisions, même à les prendre. Dans tous les États, le prince est assisté d'un personnel de gouvernement qui porte les mêmes noms : conseil, secrétaires, et, dans la langue courante, ministres. Tous ces noms indiquent que ces personnages ne sont que des instruments du prince ; ils n'ont pas de pouvoir propre. Mais, comme ils sont les serviteurs d'un souverain absolu, leur pouvoir est le même que celui du maître, il est absolu. Etant exclusivement dérivés du prince, ils restent dépendants, révocables à volonté. Tels sont les caractères généraux du conseil d'action.

Dans l'organisation pratique du travail, il y a des variétés qu'on peut ramener à trois :

1. Le procédé le plus rudimentaire, c'est que les ministres restent séparés ; le prince consulte chacun d'eux à sa fantaisie, il prend les décisions seul et donne les ordres séparément à chacun. Le fonctionnement de ce régime dépend du caractère du prince : s'il est capable de prendre vraiment les décisions, les ministres sont tous des commis ; s'il ne veut pas décider lui-même, il charge de ce soin un homme de confiance (c'est le gouvernement par le premier ministre, très fréquent au xvii^e siècle) ; ou bien, il se laisse diriger par les gens qui l'approchent (femmes, confesseurs, camarillas).

2^o Dans les États où le gouvernement est compliqué, on a été amené à créer des conseils spéciaux de gouvernement central. La forme la plus ancienne est le conseil unique ; il y en a eu dans presque tous les grands États. Mais, une fois que l'institution est devenue régulière, le conseil unique n'a plus fonctionné assez vite ; formé de personnages considérables, il n'a plus été assez docile aux désirs du prince ; il a été, peu à peu, réduit à des fonctions spéciales et écarté du gouvernement. Ce conseil ne s'est conservé qu'en Suède, sous forme d'un sénat composé de

hauts fonctionnaires inamovibles. Consolidé par l'absence de Charles XII, il est devenu, en 1721, le vrai souverain. En Pologne, le sénat, formé de fonctionnaires à vie (chancelier, trésorier, maréchal de cour, grand hetmann), mais très limité par la Diète, est réduit à une commission de préparation. En Hongrie, il existe aussi un conseil presque annulé par le gouvernement de Vienne.

Le conseil unique est devenu insuffisant, quand les affaires se sont compliquées. On a établi des conseils multiples chargés chacun d'un service. Cela s'est fait sans plan d'ensemble, très confusément. Puis, pour maintenir une direction générale, on a créé au-dessus un corps de gouvernement général, mais sans lui donner un pouvoir d'ensemble. Il y a ainsi deux sortes de conseils avec un partage de pouvoir très confus : conseils spéciaux subordonnés, conseil général supérieur.

Il faudrait étudier séparément leur organisation dans les divers États (Prusse, Autriche, Espagne, Russie). Bornons-nous aux traits communs. La division a été faite suivant deux principes différents : par pays ou par services. Souvent on a combiné les deux. Le système des conseils spéciaux a été très en faveur au commencement du XVIII^e siècle. Pierre le Grand l'adopte et crée ainsi la polysynodie russe. Ce système semblait plus conforme à l'importance des fonctions et plus propre à prévenir des abus de pouvoir. En fait, il a avorté ; il était trop lent, il faisait naître trop de conflits en brisant l'unité d'action ; il n'en est resté que des débris en Russie, en Prusse et en Autriche.

3^e La forme la plus récente est le *cabinet*, qui remplace naturellement le conseil. C'est, à l'origine, une simple pratique de fait, sans aucun caractère officiel, et même en opposition avec la règle et la coutume ; c'est un acte de volonté personnelle du prince, presque regardé comme un abus de pouvoir. Légalement, le prince a le droit de décider seul, sans consulter personne ; mais, s'il prend conseil, il doit s'adresser aux conseillers en titre ; or, c'est la prétention des aristocraties de constituer ce conseil. Mais aucun procédé pratique ne force le roi à respecter cet usage, et il tend à se défier des conseillers en titre qui lui sont imposés. Il préfère consulter et faire travailler avec lui des hommes choisis par lui. Du conseil officiel il tend à détacher les hommes qu'il préfère et à les réunir, hors du local officiel, dans son cabinet. L'usage a commencé parallèlement au XVII^e siècle, en France et en Angleterre. Du conseil d'État français se détachent des conseils de gouvernement : conseil d'En haut, des Dépêches, réunion de quelques fonctionnaires et de quelques secrétaires qui sont tous chefs de service. En Angleterre, il y a anciennement un conseil de gouvernement

unique, le *privy council* ; Charles II en tire quelques hommes de confiance qui constituent le cabinet. Cette pratique est mal vue ; on reproche aux membres du cabinet d'être des créatures du roi et de négliger les intérêts du pays. Mais l'habitude s'établit : Guillaume, puis Anne gouvernent avec un cabinet.

Le régime du cabinet est introduit en Espagne par Philippe V, qui crée des secrétaires d'État chefs de services, pendant que le conseil d'État devient honorifique. Puis Charles III les réunit en un conseil (1764) qui devient, en 1787, la Junte suprême d'État ordinaire et perpétuelle. — Les princes d'Italie fondent un régime analogue. — Le roi de Prusse adopte l'expression de *Kabinet ministerium*, mais cet organe est limité aux affaires étrangères et à la censure sous un chef unique.

L'ancien régime est donc un régime variable et confus ; l'évolution tend à affaiblir ou même à supprimer les anciens conseils officiels de gouvernement et à passer au type du cabinet, réunion non officielle de quelques hommes de confiance, qui sont les principaux chefs de service et que réunit le prince pour prendre les décisions d'ensemble.

Ce régime tend à s'établir pour des raisons pratiques : il rend l'action du gouvernement plus rapide et mieux concertée. Il consiste dans quelques usages caractéristiques : 1^o les ministres sont de simples hommes de confiance du prince ; 2^o ils sont révocables à volonté ; 3^o chacun est chef d'un service, de façon que leur réunion permette une action commune ; 4^o ils sont réunis en conseil secret sans procédure régulière, avec ou sans le prince ; 5^o ce système n'a aucun caractère légal ; il n'y a officiellement ni ministres, ni cabinet.

II

Comment se sont formés les types nouveaux ? Ils sont au nombre de deux et ont été créés en pays anglais.

1^o L'Angleterre avait eu un conseil unique (*privy council*) ; il avait même duré plus longtemps qu'ailleurs, car l'administration centrale était moins compliquée. Puis il s'en était détaché un cabinet. Cet usage s'est conservé ; mais, après la révolution de 1688, l'Angleterre s'est trouvée dans des conditions exceptionnelles, qui ont fait évoluer le cabinet vers un type nouveau. Le *privy council* subsiste, mais n'est plus réuni que pour quelques actes solennels. Le cabinet seul travaille avec le roi. On regarde encore cet usage comme dangereux (*Act of settlement*). Or Guillaume, qui est étranger et a besoin de la confiance du Parlement pour obtenir l'argent nécessaire à ses guerres, est amené à faire

entrer dans le cabinet des membres influents du Parlement. Il essaye de les prendre dans les deux partis, de peur que l'un des deux devienne trop puissant, puis il fait l'expérience de les prendre dans un seul parti, celui qui a la majorité. Mais, quand ce parti est en minorité, il hésite et cherche à garder ses ministres. La reine Anne essaye systématiquement de prendre un cabinet mixte. C'est seulement après 1713, quand arrivent les rois hanovriens, qu'est inaugurée définitivement une nouvelle pratique. Georges I^{er} ne gouverne pas lui-même et ne peut avoir confiance que dans le parti whig. Il y a là deux conditions exceptionnelles : un roi étranger indifférent au gouvernement du pays, un roi en hostilité avec le parti royaliste.

2° Les usages nouveaux s'introduisent donc ou deviennent définitifs avec la dynastie de Hanovre.

a) Le roi s'habitue à prendre les ministres (cabinet) en tenant compte surtout de leurs relations avec la majorité de la Chambre. L'ancien régime de cabinet donnait au roi le pouvoir de gouverner sans s'arrêter aux volontés du Parlement, mais à condition de ne rien lui demander. Or le roi, ayant beaucoup à demander, n'a pas trouvé de moyen plus pratique que de prendre pour ministres des membres déjà influents. Avec les Georges s'établit l'usage de prendre les ministres dans un seul parti, celui qui domine au Parlement, et cela par des raisons accidentelles : arrivé au pouvoir par la nécessité où est le roi de s'appuyer sur lui, il s'y perpétue par un coup d'État (bill septennal), puis en achetant des députés. Comme ce parti a la majorité pendant un demi-siècle, l'usage se consolide de choisir le ministère dans la majorité.

b) Le roi prend l'habitude de ne pas aller au conseil de cabinet : cette coutume commence avec Georges I^{er}, qui ne sait pas l'anglais ; elle s'établit si bien qu'à la mort de Georges II on regarde la présence du roi comme une dérogation à l'usage. Ainsi la règle que le cabinet opère hors de la présence du prince.

c) Le cabinet opérant sans le roi, il devient nécessaire qu'il ait une sorte de chef, un ministre plus important que les autres pour diriger l'ensemble et servir d'intermédiaire entre ses collègues et le roi. Ainsi s'établit l'usage d'un premier ministre. Mais ce n'est pas une fonction officielle, pas même une pratique avouée ; on proteste contre le nom. Le premier qui ait occupé cette situation de fait est Walpole, et cela à cause de son influence sur le roi et sur la Chambre ; et, quand la majorité se tourne contre lui, on veut le condamner pour avoir été premier ministre. C'est donc moins une institution qu'une tendance ; certains cabinets ont plu-

sieurs chefs, mais on incline à donner la direction générale du cabinet au *first lord of treasury*.

d) Le cabinet pris dans la majorité tend à devenir un corps solidaire ; les membres se réunissent et prennent les décisions. Vis-à-vis du Parlement, le cabinet se présente comme un corps ; il s'établit une discipline, et chaque ministre se sent obligé à agir dans le sens adopté ou à s'en aller. Mais l'usage s'établit lentement et rencontre des résistances. Il n'y a pas de réunions périodiques. Dans certains ministères, il y a division d'opinions (pourtant Carteret est obligé de se retirer). Sauf en 1715, nous ne voyons pas jusqu'en 1782 de cabinet renouvelé en entier.

e) Le cabinet tend à être lié à la majorité de la Chambre. La maxime que le roi *can do no wrong* a pour conséquence qu'il ne peut être responsable ; mais il ne peut rien faire seul, il lui faut un contre-seing, un ministre qui devienne responsable. Le Parlement peut faire à ce dernier un procès (*impeachment*) ; mais la procédure est difficile et l'on y renonce presque toujours. La Chambre a un autre procédé, c'est de rendre le gouvernement impossible, mais il est encore peu employé. Walpole est le premier qui se retire devant un vote défavorable. Pitt reste malgré des votes hostiles ; mais il dissout la Chambre. Il y a donc une tendance à rendre le cabinet responsable devant le Parlement.

Ainsi est constitué un cabinet permanent ; c'est lui et non le roi qui gouverne. Il est formé non de créatures du prince, mais de personnages parlementaires, ce qui est une révolution dans les mœurs politiques ; car le chemin pour devenir homme d'État, n'est plus la cour ou les bureaux, c'est le Parlement. Les Chambres deviennent donc le corps politique dominant, le rendez-vous des ambitieux, l'école des hommes d'État. Le conseil dépend de la Chambre ou plutôt du parti qui a la majorité, bien que la question de dépendance soit encore incertaine. Le choix du ministre est un compromis entre le désir du roi et la volonté de la majorité. Les ministres tendent à former un corps solidaire, qui tend lui-même à avoir un chef.

3^e Mais ces usages ne sont que des pratiques de fait ; ils ne lient pas le roi officiellement. Le régime réel diffère donc beaucoup suivant la conduite du souverain. La constitution, c'est-à-dire la coutume, se prête à deux interprétations qui aboutissent à deux régimes. L'interprétation légale, conforme à la lettre (parti tory), remise en vigueur par Georges III, est que le roi a le droit de choisir ses ministres à son gré et de gouverner lui-même en employant les ministres comme intermédiaires. Georges III a même pratiqué le gouvernement *by departments* : la décision est

prise par lui, et chaque ministre, réduit à son service spécial, n'est responsable qu'envers le roi. — La théorie whig, qu'on ne formule guère et qui résulte plutôt des actes et des discours (Purke, Fox), est que le roi ne doit pas prendre ou garder de ministre hors de la majorité, que le cabinet doit prendre d'ensemble les décisions générales, qu'il est responsable envers le Parlement, qu'il doit être dirigé par un chef.

Ces deux interprétations ont des traits communs : le cabinet est formé de membres du Parlement ; tout acte du gouvernement doit être contresigné par un ministre ; il y a un conseil de cabinet. Mais il subsiste deux grandes différences :

a) Le cabinet constitutionnel (tory) dépend du roi. Celui-ci choisit ses ministres et les renvoie à son gré, il leur donne des ordres. — Le cabinet parlementaire est, sans doute, encore le cabinet des serviteurs de Sa Majesté ; mais le choix royal est dicté par le Parlement : le roi nomme les chefs du cabinet et il les prend toujours dans le parti qui a la majorité dans la Chambre. Si la majorité passe à un autre parti, le roi modifie aussitôt le cabinet. Dans tous les cas, le roi n'intervient pas dans les délibérations des ministres réunis, il ne pèse pas sur leurs décisions. Les ministres, dont chacun dans son département particulier est chef de service, discutent entre eux les grandes questions politiques et se concertent sur toutes les affaires importantes dont la solution constitue proprement la politique du ministère. Cette discussion des ministres seuls a lieu avec une entière liberté et l'unique souci de satisfaire aux exigences du Parlement, c'est-à-dire, en définitive, de contenter la majorité de la nation.

b.) La conséquence de ces deux systèmes est la suivante : le cabinet tory, qui est sous la dépendance étroite du roi, est à peu près indépendant du Parlement. Sans doute, il est responsable au sens judiciaire du mot, et, dans certains cas, par exemple si une illégalité grave a été commise, il doit redouter l'*impeachment* ; mais, à part ce cas extrêmement rare, il reste maître de gouverner à sa guise, même contre la volonté du Parlement, pourvu qu'il en trouve légalement le moyen. — Le cabinet parlementaire, au contraire, est responsable au sens politique. Il doit, pour subsister, avoir l'appui constant de la majorité de la Chambre basse ; il ne doit pas être blâmé par elle. On voit la différence considérable qui sépare ces deux sortes de responsabilité ; elles caractérisent très nettement les deux conceptions politiques du cabinet que nous venons d'exposer.

III

Une nouvelle forme de conseil d'action est créée en Amérique : c'est celle que l'on désigne sous le nom d'*exécutif*.

1^o Chaque colonie avait son gouvernement distinct, à la tête duquel était un *governor*. Ce gouverneur était d'ordinaire un lieutenant du roi, ou bien un simple propriétaire désigné par le roi (sauf dans le Connecticut et le Rhode-Island, où il était élu). Un conseil, faisant office de Chambre haute, contrôlait les nominations.

Après la déclaration d'indépendance, nous voyons subsister le même régime, mais avec un changement dans le mode de désignation. Chaque État a son *governor*, qui est l'organe d'action ; quand il a besoin d'auxiliaires, il les choisit, en demeure responsable, et n'a pas de raisons pour les organiser en cabinet. Quand les États ont opéré ensemble, ils ont créé d'abord un conseil de délégués chargé de tout le gouvernement (congrès). Mais, pendant la guerre, il a perdu son autorité, parce que les États se sont organisés et qu'ils ont retiré leurs meilleurs hommes politiques. L'*act of confederation* conserve un congrès exécutif, mais sans pouvoir efficace : il n'a ni argent ni moyens d'action, il se borne à des recommandations. Quand on a senti le besoin d'établir un véritable gouvernement fédéral, on a établi une nouvelle organisation. C'est la Constitution de 1787, œuvre d'hommes qui ont fait leur éducation politique avec Locke et Montesquieu. Ils admettent la nécessité de la séparation des pouvoirs. Ainsi sont systématiquement créés trois organes, entre lesquels on a voulu établir une séparation et une indépendance complètes (pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire).

Pour l'exécutif, les Américains avaient l'habitude d'avoir un chef unique, le *governor*. Ils mettent donc à la tête de la confédération un chef unique, le président, élu pour quatre ans. Pour son élection, on adopte un compromis ; il n'est élu ni par le congrès ni par la totalité des citoyens, mais par un corps spécial d'électeurs secondaires.

Le président a les pouvoirs d'un roi, il représente l'État au dehors et nomme les fonctionnaires. On établit, à son endroit, un cérémonial royal (discours du trône, réception). Mais il est responsable devant la nation. Pour auxiliaires, il a des secrétaires d'État choisis par lui. Mais on n'a pas voulu du cabinet, déconsidéré alors, et depuis on l'a évité. Pour établir une indépendance complète, on a décidé que les secrétaires ne seraient pas pris dans le congrès, qu'ils ne formeraient pas un conseil et ne seraient ni responsables ni solidaires. Ce sont de simples commis du prési-

dent, des chefs de service. Le président n'est pas lié à leur avis, il reste seul chef du gouvernement.

Ainsi s'est formé le troisième type de conseil d'action.

E. C.

La Presse en France avant le journal.

Cours de M. HENRI HAUSER (1)

A

L'École du Journalisme

II. — LA PRESSE ET L'OPINION.

Quel a pu être, entre la découverte de l'imprimerie et l'invention du journal, le rôle de la presse ? Quelle influence a-t-elle exercée sur les mouvements de l'opinion publique ? Dans quelle mesure a-t-elle contribué à faire l'histoire ?

Pour voir clair dans cette question, il faut tout d'abord se persuader de ceci : que l'ancien gouvernement de la France a été, beaucoup plus qu'on ne le croit, un gouvernement d'opinion. L'apparence, c'est l'absolutisme. Mais ce n'est là qu'une apparence. Dans ce pays éminemment sociable, sensible à la parole, à l'éloquence, facilement effarouché par les singularités, dominé par la peur du ridicule, jamais pouvoir n'a été sérieusement et durablement obéi, s'il n'avait pour lui au moins une fraction importante de cette force anonyme, souvent factice, mais réelle, qu'on appelle l'opinion publique. M. Hanotaux a eu tout à fait raison d'écrire, dans son *Histoire de Richelieu* (t. II, p. 164) : « Ce serait une erreur de croire que, sous l'ancien régime, les gouvernements tenaient peu de compte du sentiment public. Il s'appliquaient au contraire à rester en contact avec lui ».

Il y avait donc alors une presse officielle, ou du moins une presse officieuse, directement inspirée par le pouvoir. Son rôle sera surtout important, nous le verrons à la fin de cette leçon, dans la polémique internationale. Pour les affaires intérieures, c'est plutôt par le préambule explicatif des ordonnances que la royauté cherche à exposer aux sujets ses intentions et à justifier ses actes.

(1) Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.

Ces préambules sont de grandes déclarations de principes, rédigées en magnifique langage, et souvent par la main d'un des humanistes qui se pressent autour de la royauté, par exemple par Guillaume Budé. Mais Richelieu sera presque le premier à faire, sur le terrain de la politique intérieure, largement usage de la presse officieuse. Avant lui, ce terrain appartient surtout à la presse indépendante, organe des divers partis.

I

Sous les gouvernements forts, la presse d'opposition a surtout recours au placard, imprimé sans nom d'auteur ni d'imprimeur, facile à apposer la nuit dans les endroits fréquentés. C'est ainsi que, pendant la semaine qui précéda Pâques 1529, un parti révolutionnaire fit afficher dans les carrefours de Lyon des placards ainsi intitulés : « L'on fait assavoir à toutes gens de la commune de Lyon ». C'était copier audacieusement la formule des cris royaux. On faisait « appel à tous ceux qui ont désir de soutenir le bien public pour repousser la malice et fureur des faux usuriers », c'est-à-dire des accapareurs de blé. On accusait la justice de « favoriser avec gouverneurs et conseillers, usuriers et larrons ». On menaçait ces « maudits usuriers » de leur faire subir le même sort qu'au blé, que l'on bat avec le fléau. Le placard se terminait par un violent appel à l'insurrection, et par un rendez-vous donné aux émeutiers :

« Sachez que nous sommes de quatre à cinq cents hommes qui nous sommes alliés. Faisons assavoir à tous les dessusdits qu'ils aient à se trouver dimanche après-midi aux Cordeliers pour donner conseil avec nous d'y mettre ordre et police et ce sans faute, pour l'utilité et profit de pauvre commune de cette ville de Lyon et de moi. »

Ensuite venait une signature mystérieuse, faisant naturellement suite à cette dernière phrase : « Le pauvre », et une figure du globe terrestre, rébus qu'il faut évidemment lire « le pauvre monde ».

Et l'insurrection annoncée eut lieu, ce qui prouve que la presse était déjà une puissance.

C'est surtout la polémique religieuse qui eut recours aux placards. En 1533, le roi ayant exilé des docteurs de Sorbonne appartenant au parti ultra-catholique, tous les jours on affichait des placards pour et contre. Un de ces placards, dirigé contre Gérard Roussel, était déjà très violent ; il commençait par ces mots :

Au feu ! au feu ! cette hérésie...

C'est le premier cri de l'intolérance religieuse.

Le 24 octobre 1534, on afficha dans Paris et jusque dans la chambre du roi, à Amboise, les trop fameux placards d'Antoine Marcourt contre la messe, imprimés à Neufchâtel. On ne se contentait pas de les afficher, on les faisait circuler comme des journaux, témoin le cordonnier paralytique qui fut brûlé vif le 13 novembre, parce qu'il « avait lesdits placards et écriteaux ».

Cette habitude se répand d'ailleurs dans toute la France. J'ai eu l'occasion, par exemple, d'étudier les origines de la Réforme à Clermont d'Auvergne : eh bien, j'y ai trouvé des placards hérétiques « contre la vérité du très saint sacrement de l'Autel et contre l'adoration légitime qu'on lui doit, qu'ils qualifiaient d'idolâtrie ».

Avec les guerres religieuses commence proprement le règne du pamphlet. On connaît alors, dit M. Hanotaux, « la force des courants d'idées déterminés par une active publicité. Tous les partis rivaux s'efforcent de gagner les esprits à leur cause. Une nuée de pamphlets s'abat sur le pays ; une guerre de plume passionnée épuise toutes les armes. La presse actuelle n'est ni plus prompte, ni plus ardente, ni plus téméraire, ni plus spirituelle parfois, ni parfois plus niaise. Tout se dit, tout s'écrit ; le torrent des injures, des médisances et des calomnies grossit toujours et déverse impunément ses ondes noires : la polémique dénonce elle-même les abus de la polémique. »

Pour ne pas laisser perdre ces feuilles d'un jour, on se met à les reproduire et à les recueillir en volumes, au milieu même de la bataille. C'est ainsi que sont composés les trois volumes des *Mémoires de Charles IX*, les six volumes des *Mémoires de la Ligue*. Plus tard, un très grand nombre trouvèrent asile dans les six volumes des *Mémoires de Condé*. Nous avons là les principales armes forgées dans les arsenaux ennemis des huguenots, des ligueurs, des politiques.

Les titres seuls nous indiquent le ton auquel était montée la presse. *Le Tigre de la France* (c'est le duc de Guise), *le Réveil-matin des Français et de leurs voisins*, *la Fureur des Français*, *la Sentence redoutable et arrêt rigoureux du jugement de Dieu à l'encontre de l'impiété des tyrans*, *le Tocsin contre les massacreurs et auteurs des confusions de la France*, *les Philippiques à la France*, *l'Anti-Espagnol*. On discute sérieusement la *Question assavoir s'il est licite sauver la vie aux massacreurs et bourreaux*, et l'auteur conclut par la négative : « Si vous délivrez du gibet l'homme qui en est digne, il n'aura jamais de repos qu'il ne vous y ait fait mettre. Car, puisque celui qui justifie le méchant est aussi coupable que celui qui condamne l'innocent, il est raisonnable que celui qui a ren-

versé justice, retirant de la mort l'homme qui l'aura méritée, reçoive la pareille par le contraire... ». Nos polémiques les plus violentes ne le sont pas davantage.

A ces libelles d'autres libelles répondent. Contre le *Réveil-matin* cité tout à l'heure, qui est un pamphlet huguenot, on lance, du côté papiste, *Le vrai Réveil-matin pour la défense de la Majesté de Charles XI. Après l'avertissement sur le pourparler paratt le Contre-poison à l'avertissement*. Le célèbre curé de Saint-Eustache, René Benoist, adresse-t-il à MM. les habitants de Paris un *Avertissement du moyen par lequel aisément tous troubles et différends concernant la religion seront assoupis et ôtés*? Vite on lui décoche une *Réponse de la plus saine partie de MM. de Paris à l'avertissement à eux envoyé par M. René Benoist*. En 1572, on publie successivement une *Lettre de Paris Carpentier jurisconsulte adressée à Francois Portus Candiote sur les persécutions de l'Eglise de France* et la *Réponse de Francois Portus Candiote*, dans laquelle le « jurisconsulte » est bel et bien traité de « plaideureau ».

A l'invective écrite s'ajoute l'invective figurée. C'est alors que naît la caricature. Alors circulent les images célèbres qui représentent, sous des traits hideux et grotesques, l'empire de l'Antéchrist ou le royaume de Papimanie. On nous a conservé la légende explicative d'une estampe, aujourd'hui perdue, qui représentait l'état de la cour en 1561. Au centre, contre un arbre qui symbolise la France s'appuie nonchalamment « Guillot le songeux », c'est-à-dire le roi de Navarre. L'amiral tire par son chapeau le berger endormi ; le cardinal de Châtillon lui souffle aux oreilles ; Condé lui apporte une chandelle allumée, ce pendant que M. de Guise chasse à travers champs. Quant à Catherine, sa politique à double face et à oscillations perpétuelles est ainsi figurée : « La reine mère ayant deux visages, tournant l'un vers le roi de Navarre comme reine, et riant pour lui complaire ; et l'autre contre le cardinal de Lorraine, comme une bonne vieille et simple chambrière obéissante à ses commandements. » Le cardinal, vêtu en roi, tient enfermé dans sa bourse le jeune François II, auquel il laisse de temps en temps prendre l'air. — La composition est un peu laborieuse ; elle rappelle plutôt le *Papagallo* italien que notre *Sifflet* ou notre *Grelot* ; mais c'est déjà de bonne caricature politique.

Avoir pour soi l'opinion, tel est le rêve de tous les partis. Un chef de bande ne réunit pas quelques reîtres sans lancer une *Déclaration sur sa prise des armes*, une *Apologie*, un *Conseil à la France désolée*, un *Avertissement au peuple de France*, et sur lui pleuvent aussitôt protestations et contre-apologies. Henri de Navarre, Charles de Bourbon, Mayenne, Joyeuse, Philippe II, le Pape, les

Politiques, tous ont leurs journalistes, qui entrent dans la grande bataille. Des questions du jour, de la question des massacres, des édits de tolérance, des droits du Béarnais hérétique à la couronne des Très Chrétiens, de la généalogie carolingienne de la maison de Lorraine, la Presse s'élève à des questions plus hautes et plus générales : la loi salique, puis le droit des rois sur les peuples et des peuples sur leurs rois. Les idées fondamentales sur lesquelles repose la société sont discutées et débattues avec un luxe infini d'arguments, pris à l'Écriture, à l'antiquité, à l'histoire de France ; mais ce qui éclate sous cet échafaudage fragile de raisons, c'est la passion des partis. M. G. Weill a pu écrire tout un livre, les *Théories sur le pouvoir royal en France au temps des guerres de religion*, en se servant presque uniquement de ces libelles. Le mouvement se calme avec l'avènement d'Henri IV ; il se canalise, pour ainsi dire, dans la *Satire Ménippée* ; mais il ne s'arrête pas. Le coup de poignard de Ravailiac va réveiller, dans les deux camps, l'ardeur des pamphlétaires.

Au milieu de ce tapage, la chanson et la poésie politiques ne restent pas muettes. Elles aussi s'élèvent aux plus hautes questions. Dès 1530, dans l'*Epistolle des prisonniers de Paris à Madame Aliénor*, nous ne trouvons pas seulement une touchante supplique adressée par des malheureux à la nouvelle reine de France ; nous trouvons encore une éloquente condamnation de la torture.

Où sont les droits — Messieurs, ne vous déplaie —
 Ou lois civiles, chapitres ou canons,
 Qui ordonnent que par force on confesse ?
 Qui ordonne au corps les questions ?
 Je ne dis pas que par informations
 De bons témoins l'homme ne soit vaincu,
 Mais jamais Dieu entre les deux larrons
 Si durement ne fut en croix pendu.

Et surtout ces vers, qui indiquent nettement comment il est impossible, par ce procédé sauvage, d'atteindre à la vérité, et qui posent le principe du droit de l'accusé :

Du corps humain on y fait grand fracture...
 On nous fait dire qu'avons mangé nos pères
 Par droit que valent telles confessions ?
 A rien. — Raison ? — *Ils ne sont volontaires.*

Dans l'arène sanglante des guerres religieuses, la chanson descend casque en tête et lance au poing, et elle porte les coups les plus terribles. Le temps me manque pour étudier ce point ; je vous renvoie, en plus des recueils déjà cités, au *Chansonnier huguenot* de M. Bordier.

II

L'ardeur de nos journalistes ne se borne pas à batailler sur les questions de politique intérieure. — Vous entendrez ici, dans quinze jours, s'ouvrir une série de conférences sur la presse et la politique étrangère en France au XIX^e siècle, et vous aurez souvent à constater que notre presse, en ces matières, brille surtout par son incompetence.

Eh, bien, notre vieille presse avait l'attention très éveillée de ce côté-là ; elle défendait vaillamment, devant l'Europe, la politique de la France, en même temps qu'elle l'expliquait aux Français.

Bien entendu, la royauté exerçait, dans cet ordre de choses, une influence souveraine. C'est évidemment d'une chambre du Louvre ou du château d'Amboise que partit, en 1512, une *Epttre envoyée par feu Henry roi d'Angleterre à Henry son fils VIII^e de ce nom*. L'auteur place dans la bouche de Henri VII l'éloge de Louis XII :

. . . Le roi chevalereux,
Le parangon des preux et des heureux,
Le bras dextre de la chrétienté,
L'examineur des erreurs hérétiques,
Le correcteur de toutes lois iniques,
Le fils aîné de l'Eglise très sainte.

Il s'agissait surtout de faire comprendre au bon peuple pourquoi le fils aîné de l'Eglise va faire la guerre au chef visible de l'Eglise. On lui explique donc que Jules II s'est opposé à la réforme de l'Eglise, et qu'il a mêlé le spirituel et le temporel, qu'il

S'est efforcé de tirer à sa corde
Plusieurs grands rois et princes terriens,
Et les mettre du tout en ses liens
Pour guerroyer ce noble roi de France.

Plus tard, lorsque François I^{er} pose sa candidature à l'Empire, on cherche à rendre cette idée populaire en France, au moyen d'une *Epttre soi-disant envoyée du Paradis par Pépin et Charlemagne*,

Qui jadis furent empereurs d'Allemagne
Et de France eurent couronne et sceptre.

Ils disent à leur successeur :

Quand l'honneur te sera lors donné
Que tu seras empereur couronné,
Lors, pour la foi, combattre t'en iras
Et Mahomet et sa loi détruiras
En recouvrant la Sainte Terre. . .

Cat long temps a qu'il est prophétisé
 Qu'un roi françois sur tous autres prisé
 Subjuguera, selon la prophétie,
 Tous les peuples et d'Afrique et d'Asie.

Pendant la lutte contre Charles-Quint, la Presse va naturellement jouer un très grand rôle. C'est d'abord, après Marignan, *Le cri de joye par noble victoire contre les trattres ennemis du roi de France avec le payement des Suisses*, rempli d'injures contre les soldats montagnards des cantons :

Et pensez-vous que, gardeurs de pourceaux,
 De vaches, veaux, coquins et malotrus
 Comme vous tous qui portez gros houpeaux,

de grandes huppés,

De grands plumeaux sur bonnets et chapeaux...
 Tels gens que vous ne dompteront les princes.

C'est le chauvinisme dans ce qu'il a de plus délirant. L'auteur ne va-t-il pas jusqu'à dire qu'en faisant battre les Milanais, Dieu n'a fait que son devoir ?

Où trouves-tu prince plus excellent,
 Moins insolent que le haut roi de France,
 Droit réveillant, noble, preux et vaillant,
 Fort bataillant d'estoc et de taillant...
 S[i] êtes punis, Dieu a fait son devoir.

Puis vient, en 1528, *La défense du roi très chrétien contre l'élue en empereur*. Après la réconciliation, on imprime « par commandement du roi notre sire » le *Sacre et couronnement de la reine*, sœur de l'empereur. Le sacre est du 5 mars ; la pièce est achevée d'imprimer dès le 16 mars. On imprimera de même tous les épisodes du voyage de Charles-Quint à travers la France : *A la triomphante et excellente entrée de l'empereur en la ville d'Orléans*, on oppose le *Double d'une lettre envoyée d'Orléans... contenant à la vérité le triomphe... contre ce qui auparavant en a été imprimé, qui est faux*.

En 1536, lorsque la lutte, un instant assoupie, avait repris avec plus de violence, chacun des deux grands rivaux, avant de se mesurer avec son adversaire, avait voulu mettre de son côté l'opinion européenne. En France, on publie le *Double d'une lettre écrite par un serviteur du roi très chrétien à un secrétaire allemand son ami ; auquel il répond à sa demande sur les querelles et différends entre l'empereur et ledit seigneur roi. Par laquelle il appert évidemment lequel des deux a été agresseur autant en la première qu'en la présente guerre*. D'après le P. Lelong, l'auteur de cet

opuscule, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, ne serait autre que Jean du Bellay, homme d'Etat de premier ordre. On y répond, d'Anvers, par un *Recueil d'aucunes lettres et écritures, par lesquelles se comprend la vérité des choses passées entre la Majesté de l'empereur Charles cinquième et François, roi de France...*, et dont par icelles se peut témoigner, justifier et clairement connaître que ledit roi de France est seul occasion de la guerre présentement mûe au grand regret et déplaisir de sadite Majesté, non tant seulement pour le fait particulier d'icelle, mais encore plus pour les grands maux et inconvénients de la république chrétienne. Et pour bien accuser l'origine officielle de ce pamphlet, l'imprimeur nous dit qu'il le publie « par charge et au nom de Pierre Flamant, garde-joyaux de ladite Impériale Majesté. »

Les journalistes français ripostent par une description ironique *Du retour glorieux de l'empereur de Provence*. Ils s'apitoient, en bons apôtres, sur la famine dont souffrirent les soldats impériaux ; et, après avoir décrit la noble maigreur des Espagnols catholiques, ils passent aux soudards luthériens :

« Que dirons-nous des pauvres lansquenets ?... Iceux étant, il y a déjà plusieurs ans, délivrés des jeûnes et vigiles commandés à l'église, pensaient perpétuellement jouir de leur liberté de manger toutes et quantes fois il leur plairait..., et maintenant, merci de l'empereur ! étaient contraints faire des jeûnes et vigiles qui ne furent jamais commandés ni de Dieu ni des hommes. »

Ils cherchent surtout à répandre en Europe le bruit de l'empoisonnement du dauphin par un agent impérial. Tel est le sens de la *Nouvelle défense pour les Français... comprenant la manière d'éviter tous poisons dédié au gentilhomme qui a fait réponse au secrétaire allemand son ami*. Puis paraît le *Cri de la guerre ouverte entre le roi de France et l'empereur à cause des grandes, exécrables et étranges injures, cruautés et inhumanités desquelles ledit empereur a usé envers la roi et envers ses ambassadeurs, à cause aussi des pays qu'il lui détient et lui occupe indûment et injustement*, puis une lettre du roi au Saint-Père, une autre aux électeurs, enfin une *Défense pour le roi de France à l'encontre des injures et détractations de Jacques Omphalius*, et une *Réponse à une épître envoyée de Spire par un secrétaire allemand à un serviteur du roi très chrétien*.

On voit presque toutes ces pièces, royalistes ou impérialistes, se rattachant à une même origine, la *Lettre à un secrétaire allemand de 1536*. Etudions un peu ce pamphlet remarquable, qui a passionné l'Europe. Pour la vigueur et l'habileté de l'argumentation, pour l'éloquence sobre du style, il peut faire envie aux meilleurs de nos journalistes.

L'auteur est évidemment un officieux du premier degré, encore qu'il s'en défende. « Vrai est, dit-il, que, pour défendre l'honneur du roi contre les fausses accusations de ses adversaires, je n'ai aucune charge ni commission de lui ; parquoi je ne puis pas être si bien instruit comme j'eusse été par ses titres et enseignements ». Mais nous ne nous y laissons pas prendre ; l'auteur a travaillé sur pièces d'archives et connaît les secrets d'Etat.

Il commence par déblayer le terrain d'une question embarrassante : la cession de la Bourgogne, consentie par François I^{er} à Madrid, repoussée par les Etats de cette province. Il fait habilement appel, pour prouver la nullité de cette cession, aux sentiments des Allemands eux-mêmes, à leur respect superstitieux des lois féodales : « Je suis sûr de gagner ma cause spécialement devant juges de votre nation, en laquelle on tend à garder inviolablement l'équité des droits et privilèges féodaux... Je ne me puis assez émerveiller comment ceux qui allèguent cette concession contre le roi sont ouïs en ce pays de Germanie... »

L'autre point délicat, c'est l'alliance du roi avec le Turc ; mais là, il porte hardiment la guerre dans le camp de son adversaire. Charles-Quint n'est-il pas, lui aussi, l'allié des infidèles, non de ceux de Constantinople, mais de ceux des Etats barbaresques ? Il a fait, dit-on, à Tunis, « acte glorieux et acte de roi » ; c'est entendu. « Mais j'eusse estimé un acte plus digne et plus glorieux, si, au lieu que, pour restituer un roi infidèle en ses pays, il a voulu hasarder la chrétienté, répandre le sang..., il eût voulu restituer et remettre en ses pays un roi de Navarre chrétien injustement spolié... ou restituer un roi de France très chrétien et, Messieurs ses enfants en leurs patrimoines... Mais il aime, par aventure, mieux avoir amitié avec les Mores qu'avec les chrétiens... »

Ce ton de haute ironie remplit l'ouvrage. L'auteur prouvera que l'empereur est le provocateur ; il le ferait confesser à tous, amis et ennemis, « s'il n'y avait, dit-il, gens qui veulent nier la vérité même être vérité ». Cette éclatante formule n'a-t-elle pas l'air d'un écho de nos polémiques d'hier ?

Il s'élève plus haut encore. Il fait de François I^{er} la victime d'une grande injustice internationale, un accusé dont on a circonvenu les juges, contre qui on a savamment ameuté l'opinion publique, et qu'on a condamné sans l'entendre, sans même lui dire de quel crime il était coupable. Lisons ce passage qui, pour être daté de 1536, n'en est pas moins de tous les temps :

« Quand ils ont bien artificieusement coloré les faux faits qu'ils veulent poser, alors ils les mettent en avant et en remplis-

sent les oreilles et les esprits du peuple ; puis, quand ils le voient persuadé contre celui qu'ils ont voulu charger, alors ils donnent ordre à clore toutes les entrées et passages, assiègent les voies publiques, menacent et font guetter les ambassadeurs de l'accusé, de peur qu'il vienne à sa connaissance comment, de quoi et par qui il est calomnié... »

Il stigmatise avec énergie ces hauts personnages qui jettent dans la balance, au lieu de preuves, le poids de leur autorité ; qui, sous prétexte qu'il s'agit d'un grand crime, prétendent être crus sur parole ; qui, au lieu d'établir l'accusation, mettent l'accusé en demeure de démontrer son innocence.

L'empereur « veut que, en accusation de telle importance et contre un tel roi il soit cru et ajouté foi à sa simple parole sans rien prouver... S'il ne l'accuse que de sa seule parole, je veux aussi lui nier son dire et décharger mon maître par ma simple parole. Pourquoi ne serai-je cru plutôt que lui ? Vu que *la négative ne git en preuve, mais que à l'accusateur est de prouver ce qu'il met en fait, ou de se trouver menteur éhonté...* »

Le jour où il traçait ces lignes, du Bellay — si c'est lui — était fidèle aux meilleures traditions de la pensée française. Il posait, pour tout l'avenir, l'idéal d'une presse consacrée à la défense de la justice. Et, dans une belle échappée, il affirmait sa foi indéfectible dans le triomphe tardif mais inévitable de la vérité :

« Il est bien aisé non seulement d'accuser, mais de persuader... si c'est assez d'accuser, et que l'accusé ne soit ouï en ses défenses... Mais la vérité, quoi que ce soit..., vient toutefois à sa fin en lumière, après qu'elle a été quelque temps ensevelie en ténèbres et opprimée par calomnie ; et, quand elle y vient, de tant plus qu'elle a été curieusement empêchée qu'elle ne comparût, de tant plus elle apporte de gloire au calomnié, et au contraire de honte et reproche au calomniateur. »

Je n'ai pas changé un mot au texte original ; je me suis borné, pour lui donner une allure un peu plus rapide, à pratiquer quelques coupures dans la phrase touffue du xvi^e siècle. Vous reconnaîtrez avec moi que l'homme qui a su trouver de tels accents était un journaliste de premier ordre.

H. HAUSER.

Sujets de devoirs

UNIVERSITÉ DE RENNES

Littérature latine

AGRÉGATION

Thèmes latins. — 1. Thème du concours d'agrégation de 1895.

2. Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*, III, 5 : « Cet empire formidable... et voilà le fruit. »

3. Bossuet, même ouvrage, même chapitre : « Darius... élève celui d'Alexandre. »

Versions latines. — 1. Sénèque, *Ep. ad Lucilium*, 100. « Oratio sollicita... sensisse quæ scripsit. »

2. Tite-Live, XXIV, 45.

3. Perse, *Sat.* V, 123-154.

LICENCE

Dissertation latine. — Græcus et Romanus quibus virtutibus ac vitiis inter se differant.

2. Exponetis carmina fere apud omnes populos multis annis prius quam prosam orationem litteris esse mandata.

3. Sujet sur Lucrèce donné à la licence à la session de novembre 1899.

Thème latin. — 1. *Télémaque*, I. « Quand le repas fut fini... qu'elle vous offre. » Etude sur l'empire romain.

2. Martha... *Les Moralistes*, sur *Juvénal*, 1^{er} alinéa, jusqu'à : « Devant les tribunaux. »

3. *Télémaque*, I : « Aceste fut étonné... pour sauver sa vie. »

Versions anglaises.

1. Soul of the age !
 The applause ! delight ! the wonder of our stage !
 My Shakespeare rise ! I will not lodge thee by
 Chaucer or Spenser, or bid Beaumont lie
 A little further off, to make thee room :
 Thou art a monument without a tomb,
 And art alive still, while thy book doth live
 And we have wits to read, and praise to give.
 That I not mix thee so, my brain excuses,
 I mean with great, but disproportion'd Muses :

For if I thought my judgment were of years,
 I should commit thee surely with thy peers,
 And tell how far thou didst our Lily outshine,
 Or sporting Kyd, or Marlowe's mighty line,
 And though thou hadst small Latin and less Greek,
 From thence to honour thee, I will noot seek
 For names : but call forth thund' ring Aeschylus,
 Euripides and Sophocles to us.
 Pacuvius, Accius, him of Cordoua dead,
 To live again, to hear thy buskin tread
 And shake a scene ! or when thy socks were on,
 Leave thee alone for the comparison
 Of all, that insolent Greece or haughty Rome
 Sent forth, or since did from their ashes come.
 Triumph, my Britain, thou hast one to show,
 To whom all scenes of Europe homage owe.
 He was not of an age, but for all time !
 And all the Muses still were in their prime,
 When, like Apollo, he came forth to warm
 Our ears, or like a Mercury to charm !
 Nature herself was proud of his designs,
 And joy'd to wear the dressing of his lines !
 Which were so richly spun, and woven so fit,
 As, since, she will vouchsafe no other wit,
 The merry Greek, tart Aristophanes,
 Neat Terence, witty Plautus, now not please ;
 But antiquated and deserted lie,
 As they were not of nature's family.
 Yet must I not give nature all ; thy art,
 My gentle Shakespeare, must enjoy a part.

Sweet swan of Avon ! what a sight it were
 To see thee in our water yet appear,
 And make those flights upon the banks of Thames
 That did so take Eliza, and our James !

Ben JONSON.

2. There were many little knots and groups of persons in Westminster Hall : some few looking upward at its noble ceiling, and at the rays of evening light, tinted by the setting sun, which streamed in aslant through its small windows, and growing dimmer by degrees, were quenched in the gathering gloom below ; some, noisy passengers, mechanics going home from work, and otherwise, who hurried quickly through, waking the echoes with their voices, and soon darkening the small door in the distance, as they passed into the street beyond ; some in busy conference together on political or private matters, pacing slowly up

and down with eyes that sought the ground, and seeming, by their attitudes, to listen earnestly from head to foot. Here, a dozen squabbling urchins made a very Babel in the air; there, a solitary man, half clerk, half mendicant, paced up and down with hungry dejection in his look and gait; at his elbow passed an errand-lad, swinging his basket round and round, and with his shrill whistle riving the very timbers of the roof; while a more observant schoolboy, half-way through, pocketed his ball, and eyed the distant beadle as he came looming on. It was that time of evening when, if you shut your eyes and open them again, the darkness of an hour appears to have gathered in a second. The smooth-worn pavement, dusty with footsteps, still called upon the lofty walls to reiterate the shuffle and the tread of feet unceasingly, save when the closing of some heavy door resounded through the building like a clap of thunder, and drowned all other noises in its rolling sound.

M^r Haredale, glancing only at such of these groups as he passed nearest to, and then in a manner betokening that his thoughts were elsewhere, had nearly traversed the Hall, when two persons before him caught his attention. One of these, a gentleman in elegant attire, carried in his hand a cane, which he twirled in a jaunty manner as he loitered on; the other, an obsequious, crouching, fawning figure, listened to what he said — at times throwing in a humble word himself — and, with his shoulders shrugged up to his ears, rubbed his hands submissively, or answered at intervals by an inclination of the head, half-way between a nod of acquiescence, and a bow of most profound respect.

Ch. DICKENS.

3. I saw old Autumn in the misty morn
Stand shadowless like Silence, listening
To silence, for no lonely bird would sing
Into his hollow ear from woods forlorn,
Nor lowly hedge nor solitary thorn;
Shaking his languid locks all dewy bright
With tangled gossamer that fell by night,
Pearling his coronet of golden corn.

Were are the songs of Summer? — With the sun,
Oping the dusky eyelids of the south,
Till shade and silence waken up as one,
And Morning sings with a warm odorous mouth.
Where are the merry birds? — Away, away,
On panting wings through the inclement skies,

Lest owls should prey
 Undazzled at nooday,
 And tear with horny beak their lustrous eyes.
 Where are the blooms of Summer ? — In the west,

Blushing their last to the last sunny' hours,
 Where the mild Eve by sudden Night is prest
 Like tearful Proserpine, snatched from her flowers
 To a most gloomy breast.

Where is the pride of Summer, — the green prime, —
 The many, many leaves all twinkling ? — Three
 On the mossed elm ; three on the naked lime
 Trembling, — and one upon the old oak tree !
 Where is the Dryad's immortality ?
 Gone into mournful cypress and dark yew,
 Or wearing the long gloomy Winter through

In the smooth holly's green eternity.
 The squirrel gloats on his accomplished hoard,
 The ants have brimmed their garners with ripe grain,
 And honey bees have stored
 The sweets of summer in their luscious cells ;
 The swallows all have winged across the main ;
 But here the Autumn melancholy dwells,
 And sighs her tearful spells,
 Amongst the sunless shadows of the plain.

Thos. Hood.

Thèmes anglais.

1. André Chénier, *La Jeune Captive*, jusqu'à : « Je ne suis qu'au printemps... »

2. La Bruyère, *Les Caractères*, ch. 1, depuis : « Le peuple appelle éloquence », jusqu'à : « une image sensible et naturelle d'une vérité. »

3. Pascal, *Les Pensées* (édit. Havet), art. IV, 1, depuis : « D'où vient que cet homme », jusqu'à : « où ils puissent penser à eux-mêmes. »

Dissertations anglaises (agrégation).

1. Milton's earlier poems.

2. Compare and contrast the subjects and chief characters of *The Winter's Tale* and *Othello*.

3. Can Pope's *Essay on Man* be described as an original work with regard to its subject-matter or its form ?

Dissertations anglaises (Licence).

1. The literary characteristics of Swift's tale, *A Voyage to Lilliput*.
2. Goldsmith as a playwright.
3. The aims and achievements of the English classical school.

Dissertations françaises.

1. La pitié comme ressort d'intérêt dans les œuvres littéraires et, d'une manière plus générale, dans les œuvres d'art. — Prendre pour point de départ les idées de La Fontaine dans le poème de *Psyché* (Licence de novembre 1898).
2. De l'*Encyclopédie* : son rôle dans le mouvement général des idées du XVIII^e siècle (Licence de novembre 1899).
3. Le drame bourgeois et Sedaine.

Littérature française.*Sujets de travaux écrits et de leçons.*

1. La Fontaine ; ses doctrines littéraires.
2. Les idées dramatiques de Diderot et le drame bourgeois.
3. Influence de l'Angleterre au XVIII^e siècle : 1^o sur le roman français ; 2^o sur le théâtre français.
N. B. Ces deux questions peuvent être traitées séparément.
4. Critique de la tragédie classique française chez Diderot et Lessing. — Plus particulièrement, critique des tragédies de Voltaire par Lessing.
N. B. On traitera soit la question générale, soit la question particulière.
5. La comédie au XVIII^e siècle avant Diderot.
6. Beaumarchais.
7. La poétique nouvelle apportée par Chateaubriand.
8. Les thèmes lyriques de Lamartine.
9. La question d'argent dans le théâtre d'Emile Augier.

Histoire de la philosophie.

1. Quel est le sens de la distinction établie par Aristote entre la puissance et l'acte ? Quel rôle joue-t-elle dans le système de ce philosophe ?
2. L'empirisme dans l'antiquité.
3. L'idée de cause selon David Hume.

Géographie.

1. La colonisation en Australie.
2. Le Rbin, étude de fleuve.
3. Comparaison des trois péninsules méditerranéennes.

Histoire.

1. L'Espagne sous Philippe II.
2. La Révolution d'Angleterre de 1688.
3. L'industrie et la classe ouvrière en 1789.

Thèmes grecs.

LICENCE.

1. Le thème grec donné à la session de juillet 1899.
2. Le thème grec donné à la session de novembre 1899.
3. Montesquieu, *Grandeur et Décadence des Romains*, ch. VI
« Lorsqu'Alexandre eut détruit l'empire des Perses — il ne nous est plus permis de l'avilir. »

AGRÉGATION.

1. Corneille, préface de *Polyeucte* : « L'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité — à ceux à qui elle appartient. »
2. La Bruyère, *Caractères*, Du mérite personnel, 10 : « Que faire d'Égésippe qui demande un emploi — ou à l'embellir ».
3. *Ibid.*, 13-14 : « Un homme de mérite — qui lui manquent quelquefois ».

Langue et littérature allemandes.

1. Agrégation. — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène II : « On y va... », jusqu'à la fin de la scène.

Version. — *Hamburgische Dramaturgie* : « Man hat sich... Das Mitleid sagt ».

Dissertation. — Examiner les trente premiers vers du *Minnetranck* de Tristan au point de vue de la langue et de la métrique.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Die Klassischen Tragödien Goethes.

2. Agrégation. — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène III : « Approchez, Angélique... Ne trouves-tu pas, Toinette ».

Version. — *Hamburgische Dramaturgie* : « Das Mitleid sagt... », jusqu'à la fin du morceau.

Dissertation. — Anzengruber als Dramatiker.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Luther als Schöpfer der neuern deutschen Schriftsprache.

3. *Agrégation.* — Thème. — *Le Malade imaginaire*, acte I, scène IV : « Ne trouves-tu pas, Toinette... Agréable de sa personne ».

Version. — *Hamburgische Dramaturgie*, 75^{tes} Stück : « Diese Gedanken... Dabei fehlten ihnen ».

Dissertation. — La poésie révolutionnaire en Allemagne vers 1848.

Licence et certificat d'aptitude. — Même thème et même version que pour l'agrégation.

Dissertation. — Der deutsche Roman im 18^{ten} Jahrhundert.

II

Université de Poitiers.

COMPOSITION FRANÇAISE

Ronsard est-il le légitime ancêtre des lyriques romantiques, comme l'un d'eux l'a prétendu ? N'est-il pas plutôt le père de notre école classique, qui l'a renié ?

COMPOSITION LATINE

Quæretur cur prisci Romanorum oratores scripta ex quibus judicium fieri posset perpauca reliquerint. — Cf. Cicéron, *De Orat.* II, 92 ; *Orat.* 132 ; *Brut.* 104-117 et passim.

C. Teuffel, *Geschichte der Roemischen Litteratur*, § 43, 4.

THÈME GREC

Télémaque, livre XVII, depuis : « Quand les rois s'accoutument à ne connaître plus d'autres lois... » jusqu'à : « ... Mais qui est-ce qui osera le relâcher ? »

THÈME LATIN

Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, livre II, 35, *De l'amitié*, jusqu'à : « Ils voudraient s'en former un titre. »

HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE

1° François I^{er}, sa cour et son gouvernement.

2° La Sibérie.

HISTOIRE ANCIENNE

- 1° Le gouvernement des Trente tyrans à Athènes.
- 2° La première Croisade, ses causes, ses caractères ; résumé de l'expédition, résultats.
- 3° Rivalité de Marius et Sylla.

PHILOSOPHIE (*Licence*).

- 1° L'idée du moi.
- 2° Dans quelle mesure est-il vrai de dire avec Leibniz : « Le spinozisme n'est qu'un cartésianisme conséquent » ?

GRAMMAIRE

Le passif dans les trois langues classiques.

MÉTRIQUE

Rapports de l'accent et de la quantité, en grec et en latin.

COMPOSITION ALLEMANDE

Exposer d'abord la matière des trois grandes épopées du douzième siècle : *Alexanderlied*, *Rolandslied* et *König Rother* ; indiquer le but qu'ont en vue leurs auteurs.

Insistant ensuite plus particulièrement sur le *Rolandslied*, faire quelques rapprochements entre ce poème et notre *Chanson de Roland*.

III

UNIVERSITÉ DE NANCY

Dissertation française.

1° On trouve dans un article du *Globe* (1827) l'explication suivante de la formation du romantisme : « Autour de deux ou trois idées fondamentales s'organisa chez eux un système complet de poésie, formé du platonisme en amour, du christianisme en mythologie, et du royalisme en politique. »

Vous apprécierez la valeur de cette formule en la rapprochant des doctrines exposées, la même année, dans la préface de *Cromwell*.

2 Au chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, Voltaire dit: « On peut, en peinture et en sculpture, traiter cent fois les mêmes sujets : on peint encore la Sainte Famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art ; mais on ne serait pas reçu à traiter *Cinna*, *Andromaque*, *l'Art poétique*, le *Tartufe* ».

Apprécier la valeur et exposer les raisons de ce jugement.

3o Léopardi fait dériver son pessimisme de la conscience : pour lui, le privilège qu'a l'homme de se connaître est une cause d'incurable douleur. Descartes, au contraire, qui était optimiste, prétendait que toutes nos joies nous viennent de la conscience, et que la douleur même est atténuée par la conscience que nous en prenons.

Peut-on concilier ces deux opinions, et comment ?

Ou bien, si la conciliation est impossible, laquelle faut-il rejeter ?

Dissertation latine (*Licence*.)

Quæ causæ sunt cur ciceroniana eloquentia, ab Augusti ætate usque ad Flaviorum tempus a multis acriter impugnata fuerit.

Version latine (*Agrégation*.)

Quintilien, *Inst. oratoria*, livre IV, 2, 116, depuis : « Ego vero neque enim dissimulabo... », jusqu'à. « ... imago rei, statim appareat ».

Thème latin (*Licence*.)

Télémaque, livre XIV, au commencement, depuis : « Tantôt il croyait... », jusqu'à, exclusiv. : « Quoi donc, ô mon cher père... ».

Table des matières

I

LITTÉRATURE FRANÇAISE

	Pages
COURS DE M. FERDINAND BRUNETIÈRE (<i>Ecole normale supérieure</i>).	
Le roman français avant le XIX ^e siècle.	673
COURS DE M. EMILE FAGUET (<i>Sorbonne</i>).	
Les poètes français de 1700 à 1720 (<i>suite</i>)	
Houdar de La Motte (<i>suite</i>). — Le poète lyrique.	2
— — — — — Le traducteur de l' <i>Iliade</i>	57
— — — — — Ses fables et ses poésies légères.	117, 145
Jean-Baptiste Rousseau et Voltaire poètes.	241
J.-B. Rousseau. — Sa biographie.	297, 392
— — — Ses idées littéraires.	481, 626
— — — Son imagination.	730
COURS DE M. GUSTAVE LARROUMET (<i>Sorbonne</i>).	
Le théâtre de Racine (<i>suite</i>).	
<i>Mithridate</i>	16
Racine et M ^{me} de Maintenon.	68
<i>Esther</i>	97
<i>Athalie</i>	159
Mort de Racine. — Comparaison de Racine et de Corneille.	193
Le théâtre français au XVIII ^e siècle.	
Le théâtre en France au XVIII ^e siècle.	304
Quinault	343
Thomas Corneille	536
Crébillon. — <i>Atrée et Thyeste</i>	641
<i>Electre</i> , — <i>Rhadamiste et Zénobie</i>	777
CONFÉRENCE DE M. CHARLES DEJOB (<i>Sorbonne</i>).	
Le théâtre de Schiller. — <i>Marie Stuart</i>	77
Le sentiment républicain dans le théâtre de Vol- taire.	175
De l'émotion dramatique. — <i>Rhadamiste et Zénobie</i>	369
COURS DE M. PAUL MORILLOT (<i>Université de Grenoble</i>).	
Le théâtre romantique. — <i>Antony</i>	257

COURS DE M. VICTOR GIRAUD (*Université de Fribourg*).

Les principaux courants de la littérature française
au XIX^e siècle 752

II

LITTÉRATURE LATINE

COURS DE M. GASTON BOISSIER (*Collège de France*).Tacite (*suite*).

Comment Tacite a compris l'histoire. 49

La satire romaine

La satire à Rome. 289

Lucilius et Horace. 385

La satire d'Horace à Juvénal. 577

La vie de Juvénal. 721

COURS DE M. GASTON MICHAUT (*Université de Fribourg*).

Les Romains et la comédie. 216

Les origines romaines de la comédie. -- *Les vers
fescennins*. 402

Les formes primitives de la comédie indigène.
— *Satura, exodium*. 502

III

LITTÉRATURE GRECQUE

COURS DE M. MAURICE CROISSET (*Collège de France*).Le théâtre de Sophocle (*suite*).

Antigone (suite). 61

Ajax. 106, 151

Electre. 248, 353

Le théâtre grec au v^e siècle.

Le théâtre d'Euripide.

Alceste. 545, 635

IV

LITTÉRATURE ALLEMANDE

COURS DE M. ARTHUR CHUQUET (*Collège de France*).

Le théâtre de Schiller.

Les Brigands. 586, 649

V

LITTÉRATURE ANGLAISE.

COURS DE M. ALEXANDRE BELJAME (*Sorbonne*).John Lyly et l'*euphuisme*.

Jeunesse et débuts littéraires de John Lyly. . . 490

VI

PHILOSOPHIE

COURS DE M. EMILE BOUTROUX (<i>Sorbonne</i>).	
Les théories modernes relatives à l'induction.	337
L'induction chez Socrate et Aristote.	433
L'induction d'Aristote à Galilée.	529
L'induction chez les créateurs de la science moderne.	680
La théorie baconienne de la forme.	769
COURS DE M. GABRIEL SÉAILLES (<i>Sorbonne</i>).	
La morale de Kant. — Le sentiment moral.	8
La méthode de Kant.	101

VII

HISTOIRE

COURS DE M. CHARLES SEIGNOBOS (<i>Sorbonne</i>).	
La formation des institutions au XVIII ^e siècle (<i>suite</i>).	
Préparation de la Révolution française.	23
Etablissement de la monarchie limitée.	122
Etablissement de la monarchie démocratique.	167
Le Directoire.	208
Le Consulat.	311
Histoire de l'organisation de l'Etat au XIX ^e siècle.	
Le souverain.	447, 494, 595
Le conseil d'action	786
COURS DE M. DESDEVISES DU DÉZERT (<i>Université de Clermont</i>).	
Les Cahiers de 1789.	739
COURS DE M. HENRI HAUSER (<i>Université de Clermont</i>).	
Essais de réforme sociale de Charles IX à Colbert.	555
La presse avant le journal (<i>Ecole du Journalisme</i>)	
Comment se propageaient les nouvelles.	688
La presse et l'opinion.	794

VIII

CONFÉRENCES AU THÉÂTRE DE L'ODÉON

CONFÉRENCES DE M. N.-M. BERNARDIN.	
Le théâtre de Rotrou. — <i>Saint-Genest</i>	32
La comédie italienne en France.	130
Le théâtre de Regnard. — <i>Les Folies amoureuses</i>	602
CONFÉRENCE DE M. HUGUES LEROUX.	
Le théâtre de Corneille. — <i>Horace</i>	217

CONFÉRENCE DE M ^m e JANE DIEULAFOY	
Le théâtre de Racine. — <i>Britannicus</i>	319
CONFÉRENCES DE M. GUSTAVE LARROUMET.	
Le théâtre de Racine. — <i>Andromaque</i>	412
Le théâtre de Leconte de Lisle. — <i>Les Erynnies</i>	513
Le théâtre de Molière. — <i>L'Ecole des Femmes</i>	698

IX

CONFÉRENCES DIVERSES

Conférences de M. N.-M. Bernardin.	
Le Demi-monde à Athènes (<i>Bodinière</i>).	268
<i>France... d'abord ! (Société industrielle d'Amiens)</i>	455

X

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie de M. Victor Giraud (<i>Université de Fribourg</i>).	
<i>Histoire de la Littérature grecque</i> de MM. M. et A. Croiset.	710

XI

SOUTENANCES DE THÈSES

Voir aux pages 144, 239, 336, 432.

XII

SUJETS DE DEVOIRS, DE LEÇONS ET DE COMPOSITIONS.

Voir aux pages 46, 140, 192, 286, 288, 334, 380, 382, 424, 431, 816, 472, 526, 562, 563, 617, 665, 714, 762, 766, 804.

XIII

PLANS DE LEÇONS ET DE DISSERTATIONS

Voir aux pages 87, 238, 285, 379.

XIV

OUVRAGES SIGNALÉS

Voir aux pages 47, 96, 144, 240, 336, 480, 527, 576, 624, 720.

XV

PROGRAMME DES COURS ET DES EXAMENS

Voir aux pages 88, 92, 185, 282.

Le gérant : E. FROMANTIN.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})

PARIS, 15, Rue de Cluny

Vient de paraître

DANS LA NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Hommes

et

Mœurs

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

PAR

N.-M. BERNARDIN

Docteur ès lettres

Lauréat de l'Académie Française

Un volume in-18 jésus, broché. 3 fr. 50

Sous ce titre l'auteur a réuni une dizaine d'études narratives ou dialoguées et de conférences à l'Odéon. Il nous y montre : **la Cour** avec Nicolas Faret, ce moraliste ivrogne, qui a rédigé un manuel du parfait courtisan, et avec ce romanesque duc de Guise, qui, après avoir été archevêque, faillit avoir à la fois trois femmes légitimes ; **la Ville**, avec Quinault, le poète des *Précieuses*, et avec Zaga-Christ, ce faux prince d'Ethiopie, qui tourna la tête à toutes les Parisiennes ; le **monde médical**, avec le très extraordinaire Ch. de l'Orme, à la toilette et au repas, à la consultation et aux visites duquel il nous fait assister ; voici le véritable *Cyrano de Bergerac*, et voici le parti des Libertins grandissant dans l'ombre en face du parti dévot tout-puissant ; voici la grande bataille des cuistres faméliques autour du professeur parasite Montmaur ; voici les comédiens, avec le frère du poète Tristan, ce chevalier de l'Hermitte-Soliers, qui éleva la Molière.

Et le tout forme, avec une érudition discrètement dissimulée, un amusant tableau de la Société française au dix-septième siècle.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie})

PARIS, 15, Rue de Cluny

Vient de paraître

DANS LA NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Franz Grillparzer

LE THÉÂTRE EN AUTRICHE

PAR

Auguste EHRHARD

Professeur de littérature étrangère à l'Université de Clermont-Ferrand

Un volume in-18 jésus, broché 3 fr. 50

Après avoir été l'un des premiers, en France, à populariser les œuvres d'Ibsen, M. Ehrhard nous fait connaître dans son nouveau livre une autre gloire du théâtre étranger. L'Autrichien Grillparzer appartient à la première moitié du XIX^e siècle, mais sa renommée n'a fait que grandir avec les années. Il a pris sa place parmi les classiques. Il figure au nombre des auteurs qu'une troupe allemande annonce l'intention de jouer cet été à Paris. Le présent livre devance fort à propos cet hommage qui doit être rendu en France à l'un des rois du théâtre.


L'étude détaillée des pièces est précédée d'un tableau de l'Autriche, avec les graves questions politiques qui ont préoccupé Grillparzer et qui sont encore brûlantes aujourd'hui. Un chapitre important est consacré à la musique, que Grillparzer a passionnément aimée et dont il a suivi le développement, avec des partis-pris violents, depuis Mozart jusqu'à Wagner.

BOUND

MAR 26 1925

**UNIV. OF MICH.
LIBRARY**

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06816 8536



